4° Art.
110 bis (1

<36635276860016 S
<36635276860016
Bayer. Staatsbibliothek

F m9-/N-

P II = 327

7.

4° Art.

110 w (1

GIOTTO

UND

DIE KUNST ITALIENS IM MITTELALTER

VON

MAX GG. ZIMMERMANN

ERSTER BAND

VORAUSSETZUNG UND ERSTE ENTWICKELUNG
VON GIOTTOS KUNST

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1899.

Carl Cornelius.
Starnberg, Johannistag
1899.

VORAUSSETZUNG

UND

ERSTE ENTWICKELUNG

VON

GIOTTOS KUNST

VON

MAX GG. ZIMMERMANN

MIT 147 ABBILDUNGEN

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1899.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Alle Rechte vorbehalten.



Mutmaassliches Bildnis Giottos.
Assisi. S. Francesco, Unterkirche (s. S. 411).

Vorwort.

Der Gedanke, ein Buch über Giotto zu schreiben, ist schon während meines ersten italienischen Aufenthaltes in den Jahren 1885 bis 1887 entstanden. Je klarer mir während der Arbeit im Gegensatz zu der herrschenden Ansicht die historische Stellung Giottos wurde, desto mehr stellte sich die Notwendigkeit heraus, diesen Künstler im Zusammenhang mit dem ganzen italienischen Mittelalter zu behandeln. Abgesehen von kürzeren Ausflügen habe ich 1893/94 im Lauf von acht Monaten die ganze Halbinsel einschliesslich Sicilien unter diesem Gesichtspunkt noch einmal bereist. Wesentlich verzögert wurde die Ausgestaltung des Buches durch die Arbeit an der Allgemeinen Kunstgeschichte, zu deren Übernahme ich mich auf Antrag der Verlagshandlung und auf Zureden älterer Fachgenossen entschloss, und welche, ursprünglich nur für den ersten Band berechnet, sich allmählich auf das ganze Werk mit Ausnahme eines kleinen, schon vorher gedruckten Teiles des zweiten Bandes erweiterte.

Der zweite Band wird zur Kennzeichnung der Umstände, innerhalb welcher Giotto seine Kunst weiter führte, auch die gleichzeitige Plastik behandeln, dann seine Wandgemälde in Padua, Florenz und anderwärts sowie seine Tafelbilder, ferner die allgemeineren Gesichtspunkte, den kulturgeschichtlichen, religiösen und sittlichen Gehalt seiner Kunst besprechen und mit einem Überblick über die Malerei des unter seinem mächtigen Einfluss stehenden 14. Jahrhunderts schliessen.

Dem Preussischen Herrn Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Excellenz bezeuge ich für den hochgeneigtest gewährten Druckkostenbeitrag auch an dieser Stelle meinen Dank.

Berlin-Grunewald, Ostern 1899.

M. G. Zimmermann.

Inhaltsverzeichnis.

I. **Die Ausmalung der Oberkirche von San Francesco zu Assisi und die Entwickelung des kirchlichen Bilderschmuckes von der altchristlichen Zeit an** 1. — Franz von Assisi und Giotto — Beide höchste Blüte des Mittelalters 3. — Altchristlich: Symbole und historische Gestalten 5. — Rein symbolisch geschmückte Apsiden 7. — Berechtigung des Historischen 9. — Apsismosaik von S. Pudenziana 11. — Malerische Auffassung im Apsisschmuck 13. — Oberwände des Mittelschiffs 15. — Morgenländische Basiliken. — Triumphbogen 17. — Apsismosaik von S. S. Cosma e Damiano, Rom 19. — Repräsentative Darstellung 21. — Tribunenbogen von S. S. Cosma e Damiano 23. — Ravenna: Fortbestehen des Symbolischen 25. — Centralbauten und Basiliken 27. — Auftreten der Madonna in S. Maria Maggiore 29. — Römische und ravennatische Kunst 33. — Das nächste halbe Jahrtausend 35. — Die byzantinische Frage 37. — Byzantinisches in Tracht, Dekorativem, Ceremoniell 39. — Kümmerliches Fortleben des Altchristlichen und gelegentliches Zurückgreifen darauf 41. — Ausdruck neuer Anschauungen 43. — Gesteigerte Thätigkeit infolge des politischen Aufschwungs unter Leo III. 45. — Wiederholungen von S. S. Cosma e Damiano 47. — Erlöschen der Mosaikkunst. — Langhaus 49. — Wandmalereien: S. Elia bei Nepi u. a. 51. — Sant' Urbano alla Caffarella 53. — Abt Diesderius. — Sant' Angelo in Formis 55. — Auswahl und Anordnung abendländisch 57. — Kirchen zu S. Vittore und bei Sessa 59. — Geschichte der Darstellung des Jüngsten Gerichts 61. — Morgenland: — Altchristlich 67. — Madonna. — Kuppeltypen 71. — Geburtskirche zu Bethlehem 75. — Nereditzy und Stara Ladoga 77. — Typischer Bilderschmuck der Athoskirchen 81. — Geist des byzantinischen Kirchenschmuckes 83. — S. Marco, Venedig 87. — La Martorana, Palermo 91. — Cappella Palatina, Palermo 97. — Dom zu Monreale 101. — Bauform und Bilderschmuck 105. — Dom zu Cefalù 107. — Übertragung des Kuppelschmuckes auf den Chor 109. — Schönheit der Mosaiken von Cefalù 111. — Weitere Selbständigkeit Roms 113. — Geschichte des Madonnenkultus 115. — Santa Maria in Trastevere 117. — Santa Maria Nuova am Forum 119. — Berufung venezianisch-byzantinischer Mosaicisten 121. — Byzantinisches und Altchristliches: S. Paolo f. l. m. 123. — S. Clemente 125. — Wiederaufnahme dekorativen Apsisschmuckes 127. — San Pietro zu Toscanella 129. — Festhalten der römischen Tradition im Inhalt 131. — S. Giovanni in Laterano. Wiederherstellung eines altchristlichen Mosaiks 133. — Santa Maria Maggiore. Erweiterung eines altchristlichen Mosaiks 137. — Abendländischer Inhalt und byzantinischer

Stil 141. — Die Oberkirche von S. Francesco zu Assisi 145. — Bilderschmuck in Querhaus und Apsis 147. — Kirchliche Ikonographie der Maria 149. — Kirchliche Ikonographie des Petrus 151. — Kirchliche Ikonographie der Engel 153. — Engeldarstellung in den byzantinischen und römischen Kirchen 155. — Engeldarstellung bei den Normannen 157. — Die Engel im Sanctuarium von Assisi 159. — Neue Gegenstände in Assisi 161. — Concordanz der Testamente im Langhaus. Decke 163. — Zusammenhang mit der Tradition und Weiterführung 165. —

II. **Cimabues erstes Auftreten und die Anfänge der toskanisch-umbrischen Malerei** 167. — Kruzifixe mit dem triumphierenden Christus 171. — Kleinere Bilder bei den Kruzifixen 173. — Wandbilder zu S. Pietro a Grado 175. — Einfluss des Franz und der byzantinischen Kunst 177. — Übergang zur Darstellung des toten Christus 179. — Darstellung grässlichen Todes 181. — Andere Tafelbilder 183. — Giunta Pisano. — Guido da Siena 185. — Wechsel in der Madonnendarstellung 187. — Margaritone von Arezzo. Franzbildnisse 191. — Kleine Bilder bei den Franzbildnissen 193. — Älteste Bilder in der Unterkirche von Assisi 195. — Tribunenmosaik im Baptisterium zu Florenz 197. — Madonna des Coppo di Marcovaldo 199. — Madonnen des Cimabue 201. — Madonna Trinità 203. — Die Wurzeln von Cimabues Kunst 205. — Keimender Individualismus in Cimabue 207. —

III. **Cimabues Wandgemälde in Assisi und seine späteren Werke** 208. — Cimabue im Sanctuarium der Oberkirche zu Assisi 209. — Apokalyptische Bilder 211. — Kampf der Engel gegen den Drachen 213. — Kreuzigung. — Evangelisten 215. — Thronende Madonna in der Unterkirche 217. — Madonna Rucellai 219. — Apsismosaik des Domes zu Pisa 221. — Cimabues geschichtliche Stellung und Bedeutung 223. —

IV. **S. Francesco zu Assisi und die Römische Kunst** 224. — Gesamtwerk der Schule Cimabues in Assisi? 225. — Sichere Bilder in Cimabues Richtung 227. — Die Malerei in Rom. Tiefster Stand 229. — S. Elia bei Nepi. S. Urbano alla Caffarella 231. — Politische Grösse des Papsttums unter Gregor VII. 233. — Unterkirche von S. Clemente, Ende des elften Jahrhunderts 235. — Bilder aus der Legende des Clemens 237. — Bild aus der Legende des Alexius 239. — Renaissance der altchristlichen Malerei 241. — Das Byzantinische als Ausdruck der Heiligkeit 243. — Vordringen des Byzantinischen im zwölften Jahrhundert 245. — Drei Strömungen im dreizehnten Jahrhundert 247. — Lateinische Malereien und Mosaiken 249. — Mosaiken der Cosmaten 251. — Malereien gemischten Stils 253. — Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco 255. — Decke des Hauptraumes 257. — Verschmelzung römischer und byzantinischer Elemente 259. — Sieg der byzantinischen Kunst 261. — Jacopo Torriti 263. — Filippo Rusuti 265. — Assisi, Langhaus, hinteres Gewölbequadrat 267. — Jacopo Torriti in Assisi 269. — Die Bilder aus dem Alten Testament 273. — Die Bilder aus dem Neuen Testament 275. — Künstlerischer Charakter der Torriti-Bilder 277. — Vorderes Gewölbequadrat 281. — Die drei Gruppen vorgiottesker Gemälde 283. —

V. **Giottos früheste Werke und künstlerische Herkunft** 285. — Die beiden Isaakbilder Giottos in Assisi 287. — Die Offenbarung von Giottos Genie 289. — Franzbilder: Hingabe des Mantels. — Traum von dem Palast 291. — Auftrag zur Wiederherstellung von S. Damiano 293. —

Absage vom Vater. — Traum Innocenz' III. 295. — Erteilung der Erlaubnis zur Predigt 297. — Die Vision mit dem feurigen Wagen 299. — Die Vision mit den himmlischen Stühlen 301. — Vertreibung der Teufel aus Arezzo 303. — Franz vor dem Sultan. — Seine Verklärung im Gebet 305. — Die Architekturen auf Giottos Bildern 307. — Neue Beweise für Giottos künstlerische Herkunft aus Rom 309. — Ähnlichkeiten mit den S. Clemente-Bildern zu Rom 311. — Kein eigentliches Schulverhältnis zu Cimabue 313. — Giottos Anteil an den Bildern der Oberwand 315. — Bilder aus der Geschichte Josephs und Christi 317. — Cavallinis Mosaiken in Trastevere 319. — Enge Verwandschaft mit Giotto 321. — Geburt Mariae. Verkündigung. Geburt Christi. Anbetung der Könige. Darbringung im Tempel. Tod Mariae. Mosaik über dem Bischofstuhl 323. — Die Trasteveremosaiken nach Giottos Entwürfen 329. —

VI. **Giottos reife Werke in Assisi und Rom** 330. — Bedeutender Fortschritt nach dem zwölften Franzbilde 331. — Weihnachtsmesse zu Greccio 333. — Wunderbare Tränkung des Durstigen 335. — Vogelpredigt bei Bevagna 337. — Tod des Gastgebers in Celano 339. — Franz predigt vor Honorius 341. — Franz erscheint dem Antonius 343. — Stigmatisation 345. — Tod des Franz. — Wunderbare Benachrichtigung davon 347. — Bekehrung des Zweifelnden 349. — Begrüssung der Leiche durch Clara 351. — Traum des Papstes Gregors IX. 353. — Heilung des Verwundeten von Ilerda 355. — Beichte der vom Tode Erwachten 357. — Befreiung des Gefangenen von Tibur 359. — Ehrung des jugendlichen Franz 361. — Vom plastischen zum malerischen Stil 363. — Assisi, Unterkirche: Die Vierungsbilder 365. — Das Vierungsgewölbe als Zeltdach 367. — Allegorie auf die Armut 369. Giottos Engel 371. — Giottos Gedicht gegen die Armut 373. — Allegorie auf die Keuschheit 375. — Allegorie auf den Gehorsam 377. — Triumph des heiligen Franz 379. — Komposition. Malerisch-dekorativ 381. — Cappella del Sacramento. Nikolauslegende. Einzelgestalten. Altarbild 385. — Jugendleben Christi 407. — Kreuzigung. — Franzwunder 409. — Mutmaassliches Bildnis Giottos 411. — Magdalenenbilder. — Franzbilder in Pistoja. — Glasbilder 413. — Giottos römische Gönner und seine Berufung 387. — Das Mosaik der Navicella 389. — Die Kopie bei den Cappuccini 391. — Vergleich mit dem Original 393. — Altarwerk in St. Peter 395. — Voll entwickelter Stil 401. — Jubiläumsbild. Lateran 403. — Erstes Historienbild 405. —

Register 414.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

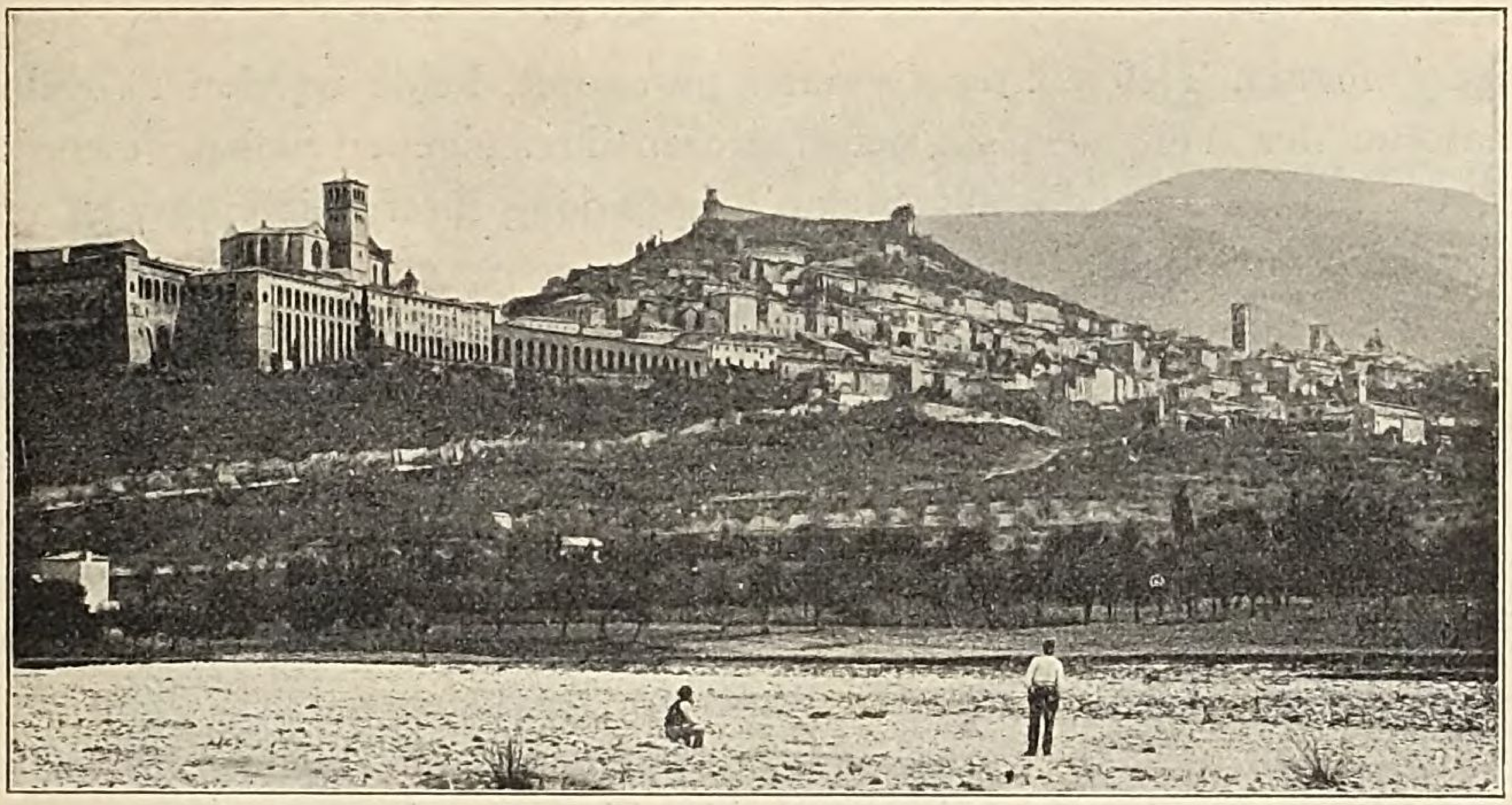


Abb. 1. Assisi.

I.

Die Ausmalung der Oberkirche von San Francesco zu Assisi und die Entwickelung des kirchlichen Bilderschmuckes von der altchristlichen Zeit an.

Unter den vielen Stätten Italiens, an denen sich weltbedeutende Ereignisse vollzogen haben, ist eine der hervorragendsten die kleine Stadt Assisi, welche, am Abhang des umbrischen Gebirges gelegen, weit hinausblickt in das üppige Land. Ja, wenn wir diejenigen Orte verzeichnen wollen, von denen aus am nachhaltigsten in die geschichtliche Entwicklung des Menschengeschlechtes eingegriffen ist, so muss in Italien bald hinter Rom und Florenz Assisi genannt werden.

Zwei unscheinbare und arme Mönche sind es, welche nach der Stiftung der christlichen Religion die beiden grössten Bewegungen in der gläubigen Menschheit hervorgerufen haben. Der eine, in seiner geschichtlichen Stellung weitaus grössere, wagte in alles überwindender Seelenstärke dem römischen Priesterfürsten zu trotzen, welcher seit mehr als tausend Jahren die Seelen der Christenheit lenkte, der andere, frühere, war erfüllt von derselben religiösen Glut, aber der gehorsame Diener jener weltbeherrschenden Macht. Martin Luther und Franz von Assisi sind trotz ihres gänzlich entgegengesetzten Weges engverwandte Naturen. Beide waren erfüllt von der brennenden Sehnsucht, die Religion Christi zu ihrer ursprünglichen Reinheit und Einfachheit zurückzuführen, sie zu erneuen, und beide hatten diese Sehnsucht aus

den innersten Tiefen ihres Gemütes geschöpft, beide wurden zu Reformatoren der Welt, weil sie Reformatoren ihres eigenen Selbst geworden waren, beiden kam die allgemeine Empfindung ihrer Zeit entgegen und trug sie zur ersten Stellung empor.

Die Grabkirche des vom Papst heiliggesprochenen Franz von Assisi, welche auf gewaltigen Substruktionen wie eine Königsburg über der Landschaft thront, ist aber einer der bedeutendsten Punkte der Welt nicht nur in religiöser, sondern auch in künstlerischer Beziehung. Denn hier trat ein Jahrhundert später der grosse Erneuerer der Kunst, Giotto di Bondone, dem grossen Religionserneuerer mit seinen ersten Werken zur Seite, deren Gegenstand das Leben jenes Heiligen war. Beide waren aber nicht neu in gänzlichem Gegensatz zum früheren, sondern beide sind, wie hier dargelegt werden soll, für Italien als höchste Blüte des Mittelalters aufzufassen. Wie eng Giotto und Franz zusammengehören, und dass Giotto und die Pisaner Bildhauer nicht, wie die herrschende Meinung ist, eine Art von Vorrenaissance bilden, soll im zweiten Bande dieses Werkes bei der Behandlung der allgemeinen Gesichtspunkte noch besonders nachgewiesen werden.

Giotto war der grösste und der eigentliche Wiederaufrichter der Kunst, aber schon vor ihm hatten Maler in Assisi geschaffen und einen gedanklich grossartigen Bildercyklus zu stande gebracht, welcher in seinen Resten noch heute den grössten Teil der Oberkirche erfüllt. In diesen Künstlern hatte sich das neue Leben, welches in Giotto zur vollen Entfaltung kommen sollte, zum Teil schon mächtig geregt. Sie bilden die letzte Brücke von der alten Zeit zu Giotto hinüber. Wenn die vorhin ausgesprochene Behauptung, dass Giotto's Kunst in ihrem Wesen keinen Gegensatz zum früheren enthält, wahr ist, so müssen sich vor allem Beziehungen zwischen diesen vorgiottesken Werken der Oberkirche und der bisherigen Entwicklung der Kunst nachweisen lassen, Fäden, die dann später von Giotto weiter gesponnen werden. Zu diesem Zweck wollen wir die frühere christliche Kunst betrachten und zunächst die gedankliche Entwicklung des Kirchenschmuckes von der altchristlichen Zeit an verfolgen.

* *

*

Die würdige Ausschmückung des christlichen Kirchengebäudes mit Werken der Malerei ist gedanklich und künstlerisch eine so schwierige Aufgabe, dass nach der Anerkennung des Christentums als Staatsreligion und der damit beginnenden eifrigen Pflege der



Abb. 2. Apsismosaik der zerstörten alten Peterskirche zu Rom nach Bunsen: Die Basiliken des christlichen Roms 1843, Tf. III.

kirchlichen Baukunst Jahrhunderte vergingen, ehe ein Typus gefunden wurde, welcher allgemeine Anerkennung fand und verdiente.[1])

Aus einer Homilie des um 410 verstorbenen Bischofs Asterius von Amasea in Pontus erfahren wir, dass man zu seiner Zeit das Innere der Kirchen durch aufgehängte Wandteppiche mit biblischen Scenen verzierte, so dass also Mosaik und Wandmalerei als Ersatz von Teppichen zu denken sind, woran auch der Teppichstil, namentlich der Mosaiken, erinnert.

Über den Inhalt des malerischen Schmuckes, mit welchen die Basiliken zur Zeit Constantins versehen wurden, haben wir keine ganz verbürgte Nachricht. Doch können wir auf die constantinische Gestaltung des Apsismosaiks in der alten, für den Neubau der Renaissance abgebrochenen Petersbasilika ziemlich sicher schliessen. Dieses Mosaik ist zweimal wiederhergestellt worden, unter Papst Severin 640 und unter Innocenz III. 1198—1216. Die Gestalt, welche es vor dem Abbruch der alten Peterskirche hatte, wird uns durch Zeichnungen veranschaulicht[2]). (Abb. 2). Auf die Zeit Constantins geht wahrscheinlich folgendes zurück: In der Mitte der Apsis thront Christus vor einem mit Sternen besetzten Hintergrunde zwischen den beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, ersterer zur Linken, letzterer zur Rechten des Herrn. Beide halten Schriftbänder in den Händen. Auf dem des Petrus steht: Tu es Christus filius Dei vivi, auf dem des Paulus Mihi vivere Christus est (Brief an die Philipper). Der Ort, an welchem die Figuren sich befinden, ist das Paradies. Deshalb ist der Erdboden bedeckt mit vielen Pflanzen und Blumen, welche von geflügelten und ungeflügelten Genien gepflegt werden; drei kleine Tempel stehen darauf. An den Seiten neben den Aposteln spriessen zwei grosse Palmbäume empor; zu den Füssen des Herrn trinken zwei Hirsche aus den vier Paradiesflüssen, welche symbolisch auf die vier

1) Es handelt sich in den folgenden Ausführungen hauptsächlich darum, den ikonographischen Typus der Kirchenausschmückung in Italien und im Morgenlande und seine geschichtliche Entwicklung und Wandlung möglichst klar herauszuarbeiten und zwar in Bezug auf die beiden herrschenden Kirchentypen der Basilika und des Centralbaus sowie nach der religionsgeschichtlichen und künstlerisch wirkungsvollen namentlich compositionellen, Seite. Es wird dabei eine ziemlich erschöpfende Geschichte des Mosaiks und der Wandmalerei herauskommen, jedoch sollen einzelne Gemälde, welche für das Ganze von keiner Bedeutung sind, fortgelassen werden. Unselbständige Kapellen oder in ihrer architektonischen Gestaltung abweichende Bauten werden nur in Ausnahmefällen, wo es nötig scheint, besprochen, ebenso der Kirchenschmuck im Äusseren, da ein solcher nur sehr selten vorhanden ist. Für Rom wird das 4. Kapitel die Ergänzung zu einer eigentlichen Stilgeschichte geben.

2) Abgebildet bei Bunsen: Die Basiliken des christlichen Roms 1843, Tafel III, C; und bei De Rossi: Musaici cristiani, letzte Lieferung.

Evangelisten bezogen wurden, während die Hirsche die nach der Heilswahrheit dürstende Gemeinde bezeichnen. In einem unteren Streifen steht in der Mitte das Lamm Christi auf einem kleinen Berge, dem noch einmal die vier Paradiesflüsse entströmen. Zu beiden Seiten kommen aus den heiligen Städten Bethlehem und Jerusalem zwölf Lämmer als Symbole der Apostel hervor. Hinter jedem Lamm steht ein Bäumchen, auf den beiden mittelsten Bäumchen sitzt je ein Phönix.[1] Wir finden hier gleich in einer der frühesten Basiliken einen schlagenden Unterschied von der Katakombenmalerei: *die Symbole sind bescheiden in die zweite Linie getreten und die historischen Gestalten* des Heilands und der Apostel *zur Hauptsache geworden.* Bestätigt wird das Vordringen des historischen Elements beim Kirchenschmuck gleich zu Anfang noch dadurch, dass auch in der als Baptisterium erbauten Kirche S. *Costanza* die historischen Gegenstände stark in den Vordergrund traten. Die Centralbauten sind, wie wir später sehen werden, der Erhaltung des Symbolischen günstiger gewesen als die Basiliken, und doch werden in S. Costanza die Symbole in dekorativer Verwendung hauptsächlich auf den Umgang beschränkt, während sich in der Kuppel, ausser dem symbolischen Schiff auf dem mit vielen Genien belebten Streifen des Meeres am untersten Rande, zwölf Scenen des alten und zwölf des neuen Testaments in inhaltlicher Parallele dargestellt fanden.[2] Sie vertraten das historische Element, wenn auch ihre Auswahl und Zusammenstellung auf den der Taufe vorausgehenden katechetischen Unterricht hinwies, ebenso wie in den beiden halbrunden Nischen über zwei Thüren des Umgangs und ihren Mosaiken mit der Gesetzgebung des alten und des neuen Testaments neben dem Dogmatischen sich das Historische geltend macht. — Für den Apsisschmuck der Basilika haben wir noch von einem zweiten sehr frühen Beispiel Kunde, nämlich von der um die Mitte des 4. Jahrhunderts, also wenig später als die constantinischen Bauten, errichteten *Basilica Severiana zu Neapel.* Auch hier waren die historischen Gestalten die Hauptsache. Die Symbole waren sogar nicht für sich allein, sondern nur in

1) Von der Wiederherstellung unter Innocenz III. um 1200 stammt wahrscheinlich folgendes: 1. Die griechische Segensgeberde des Heilands. 2. Das Zeltdach im Scheitel über Christus mit einem Kreuz und der Hand Gottes. 3. In der Mitte des unteren Streifens hinter dem Lamm Christi der Thron mit dem Kreuz darauf und einem Baldachin darüber, eine noch schüchterne Nachahmung der byzantinischen ἑτοιμασία, die schon kurz darauf in dem Apsismosaik von S. Paolo fuori le mura vollständig wurde. Ferner die zu beiden Seiten des Thrones stehenden Figuren Innocenz III. und der Ecclesia Romana mit der Siegesfahne in der Hand.

2) 1620 zerstört.

der Hand einiger Personen dargestellt. Die Mitte der Apsis nahm der sitzende Heiland mit den zwölf Aposteln ein. Darunter waren vier Propheten angebracht und zwar Jesaias mit einem Kranz von Ölzweigen, hinweisend auf die Geburt Christi und der Maria, auf ihn bezogen sich die Anfangsworte der Inschrift: Fiat pax. Jeremias, Weintrauben darbringend zum Hinweis auf die Tugend Christi und den Ruhm seines Leidens, mit den Worten: in virtute tua. Daniel mit Kornähren, ankündigend die Wiederkunft des Herrn zum jüngsten Gericht, und mit den Worten: et abundantia. Ezechiel, in den Händen Rosen und Lilien tragend, den Gläubigen den Himmel verheissend. Auf ihn bezog sich

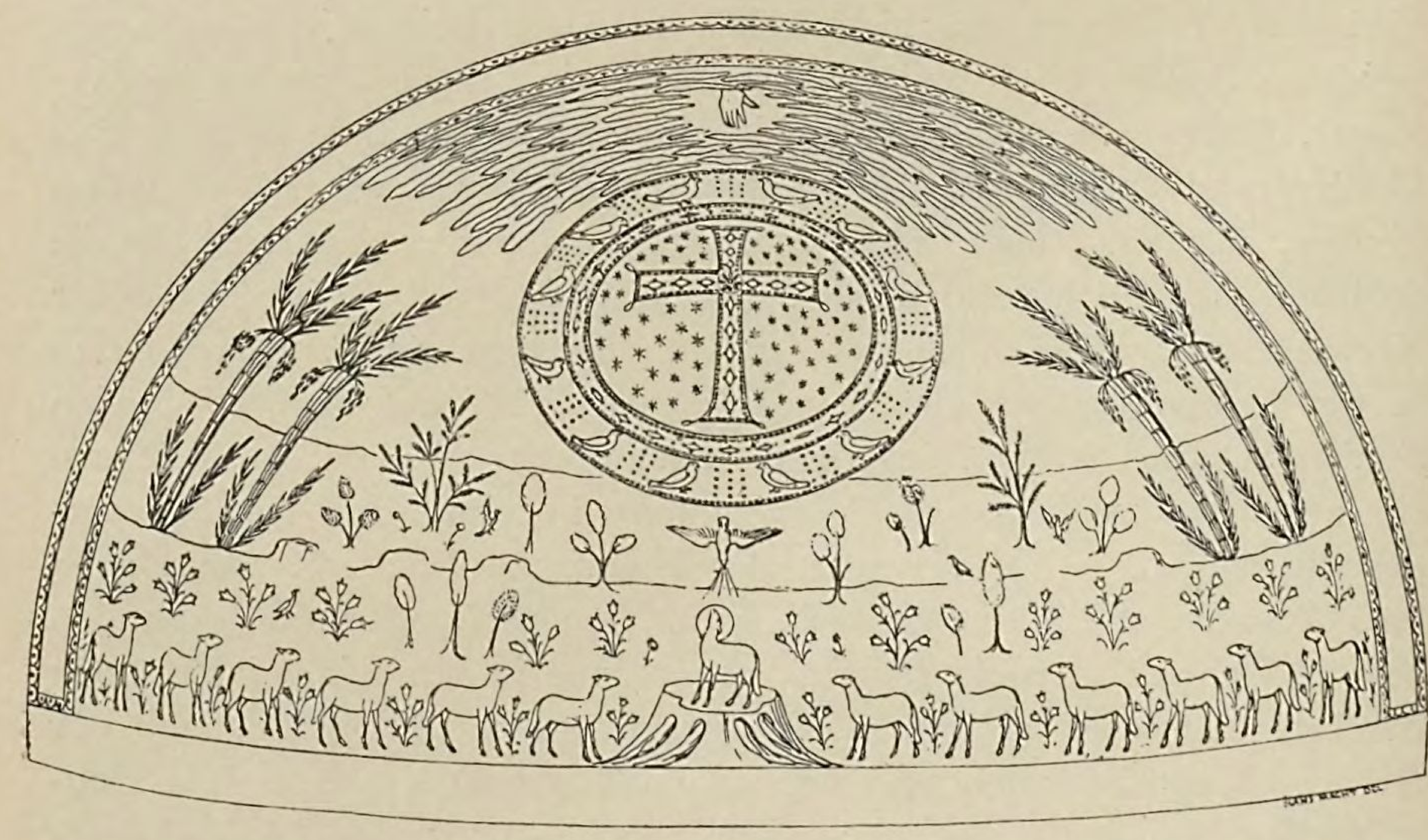


Abb. 3. Apsismosaik der zerstörten Felixbasilika bei Nola.
Rekonstruktion von F. Wickhoff. Römische Quartalsschrift III. S. 166.

der Schluss der Inschrift: in turribus tuis. Durch die Rosen wurde das Blut der Märtyrer, durch die Lilien die Beständigkeit im Glauben ausgedrückt.[1])

Das Historische hatte in den Basiliken aber doch noch mit dem Symbolischen um den ersten Platz zu kämpfen. Wir wissen von Beispielen, in welchen die Apsis rein symbolisch geschmückt war. In den Jahren 400—403 baute der Bischof Paulinus zu Cimitile bei Nola die Basilika des heiligen Felix; wir können uns das Apsismosaik nach dem erhaltenen Titulus, von welchem Paulinus eine Abschrift an

1) Eugène Müntz in der Revue archéologique 1883, I.

Sulpicius Severus nach Primuliacum in Aquitanien schickte,[1]) in Gedanken wiederherstellen.[2]) (Abb. 3.) Im Scheitel war die Hand Gottes in Wolken sichtbar. Die Mitte der Apsis nahm ein grosses Kreuz ein, welches von einem kreisförmigen Rahmen mit zwölf Tauben, als Symbolen der Apostel, umfasst wurde. Darunter erschien die Taube des heiligen Geistes. Am unteren Rande des Mosaiks standen auf einer mit Blumen bedeckten Wiese, auf welcher sich auch Palmen erhoben, das Lamm Christi auf einem Berge, dem die vier Paradiesflüsse entquollen, und auf welchen die zwölf Apostel als Lämmer zuschritten. Die Apsis der

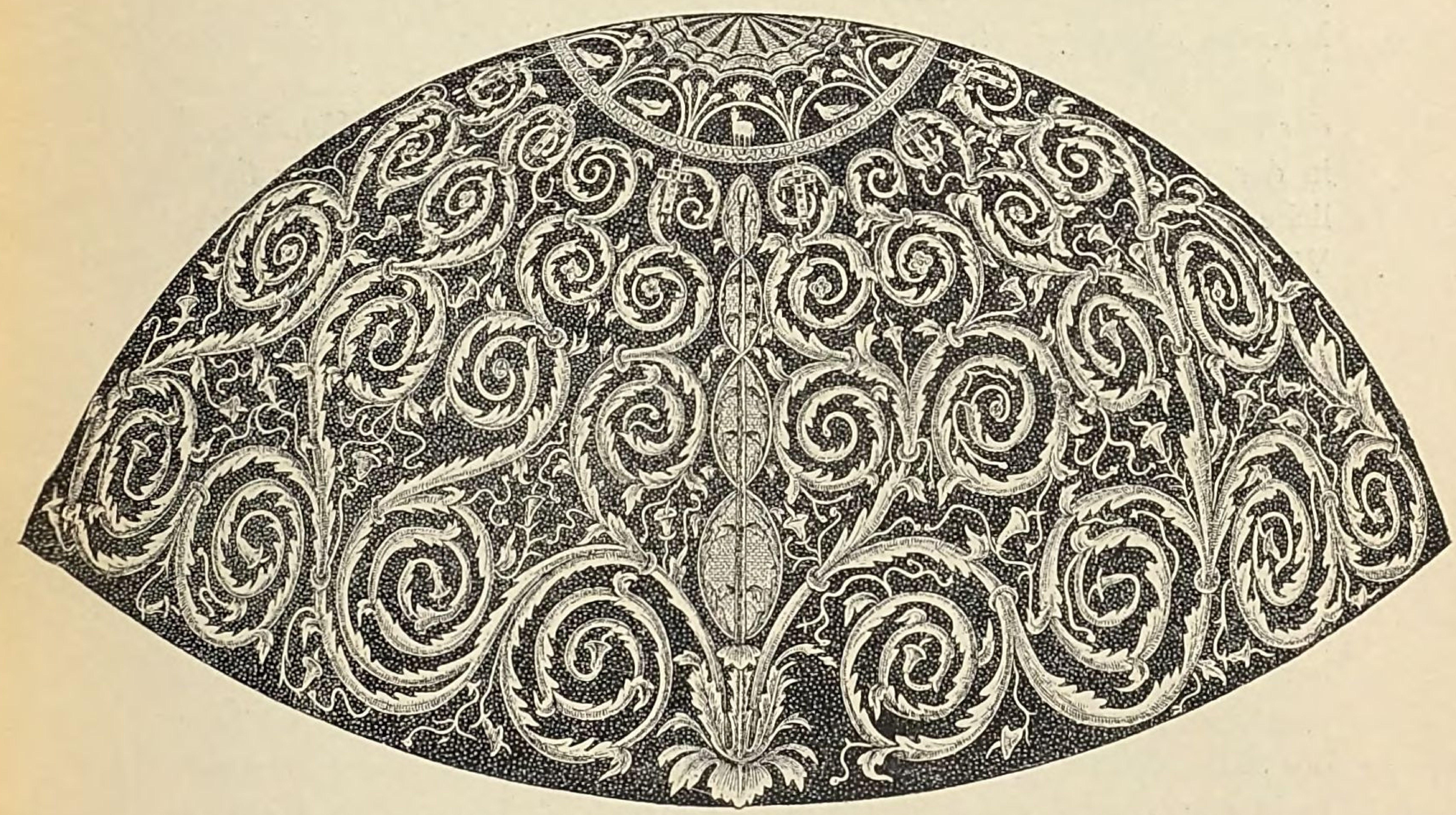


Abb. 4. Mosaik aus der Capp. delle S. S. Rufina e Seconda beim Lateranischen Baptisterium, Rom.

Kirche, welche Paulinus in Fondi errichten liess, war, wie wir aus dem in demselben Brief erhaltenen Titulus entnehmen können, in ganz ähnlicher Weise wie die der Felixbasilika mit Kreuz, Krone, dem Lamm auf dem Felsen, dem hl. Geist als Taube, der Hand aus Wolken, mit den Gerechten und Sündern als Lämmern und Böcken geschmückt. — Die Apsis von S. Maria Maggiore zu Rom war nach einem mittelalterlichen Bericht in altchristlicher Zeit, wahrscheinlich unter Sixtus III., mit einem Rankenwerk, in welchem sich Fische, Vögel und andere Tiere

1) Ep. XXXI, XXXII ed. Le Brun, Paris 1885.
2) F. Wickhoff, Römische Quartalsschrift III, S. 158 ff.

tummelten, verziert.[1]) — Es ist uns sogar noch ein Beispiel einer auf diese Weise verzierten Halbkuppel erhalten, in der einen Apsis der Cappella delle Sante Rufina e Seconda beim Baptisterium des Lateran. Diese Kapelle war ursprünglich die Vorhalle des Baptisteriums, sie hat zwei apsisartige Exedren. Die eine ihrer Wölbungen (Abb. 4) ist gefüllt mit einem schönen Rankenwerk, welches aus einem Blätterknoten in der Mitte entspringt. Im Scheitelpunkt befindet sich ein Zeltdach, auf dessen Rand zwischen Blumen vier Tauben und ein Lamm mit einem Kreuz auf dem Kopf zu sehen sind. An dem Zeltdach hängen sechs goldene mit Edelsteinen besetzte Kreuze. Die äussere Umfassung des Mosaiks bildet, jetzt in Malerei ergänzt, ein Streifen mit fünfmal je zwei Tauben zwischen Vasen und Ranken. In einer schmalen Zone unter der Hauptdarstellung standen zwölf Kreuze, jetzt nur noch sieben. Auch in der Wölbung der zweiten Exedra war eine symbolische, aber figürliche Darstellung. Dort befanden sich vier Hirten mit ihren Herden, Vögel und Vogelhäuser.

Schüchtern taucht zu derselben Zeit auch das Historische inmitten des Symbolischen auf bei der Apsis des Domes von S. Maria di Capua vetere, welche Bischof Symmachus, ein Zeitgenosse des Paulinus, mit Rankenwerk schmücken liess. Dort sass in der Mitte die Jungfrau Maria mit dem Kinde auf dem Schoss.[2])

Für die kleinen Räume der Katakomben, welche zu intimer Betrachtung aufforderten, reichten die blossen Symbole aus, aber für die grösseren Räume der Kirchen mussten sie zu flüchtig, zu wenig greifbar erscheinen, und ihre Steigerung ins Kolossale war künstlerisch unerträglich. Zudem kam der gedankliche Umschwung der ganzen Zeit; die Sarkophagskulptur, in welcher von vornherein das Historische viel breiter hervortrat als in der Katakombenmalerei, hatte schon wirksam vorgearbeitet. Mochten die dargestellten Scenen auch zu Anfang rein symbolisch gemeint sind, sie führten doch das Historische allmählich ein und kamen damit dem Bedürfnis der Zeit entgegen; denn es war ganz natürlich, dass, je mehr die evangelische Zeit zurückwich, desto weniger ein blos andeutendes Symbol genügte, und desto mehr sich der Wunsch geltend machte, die heiligen Gestalten und Geschichten wirklich dargestellt zu sehen. Auf das Vortreten des Historischen in

1) In der Descriptio sanctuarii Lateranensis ecclesiae (der früheste Text ist veröffentlicht von Giorgi: De Liturgia Romana pont. T. III, p. 542 ff.), entstanden zwischen 1073 und 1159, wird von der Apsis von S. Maria Maggiore gesagt: Haec absida nimis pulchra de musivo est effecta: nam videntur a pluribus pisces ibi in floribus et bestiae cum avibus.

2) Eug. Müntz in der Rev. arch. 1891, I.

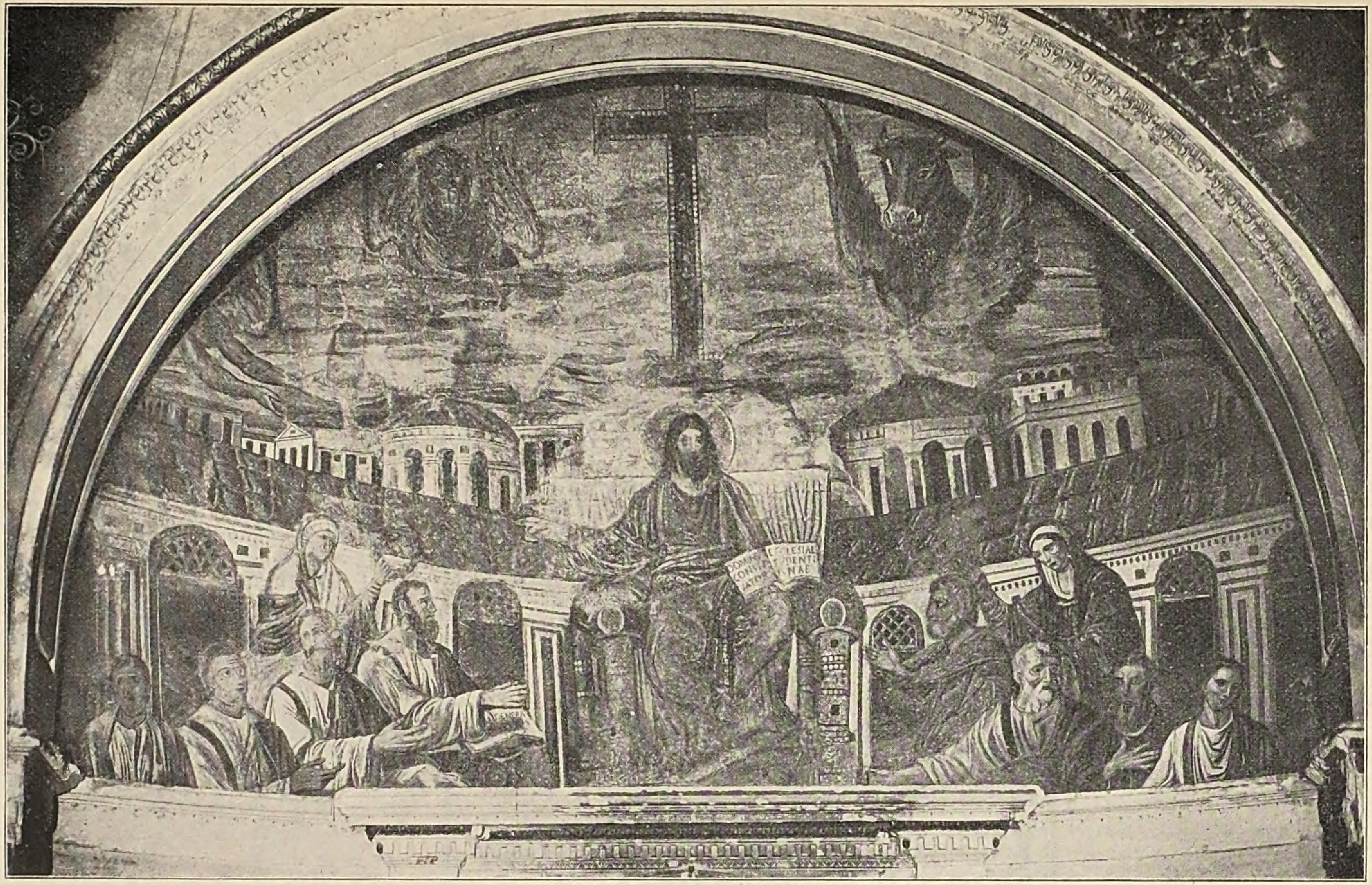


Abb. 5. Apsismosaik in Santa Pudenziana, Rom.

der kirchlichen Kunst wirkte wohl auch das Beispiel der heidnisch-römischen Reliefkunst ein, welche es in stärkster Weise enthielt.

So führt uns denn das erste erhaltene Mosaik, der Apsisschmuck von S. Pudenziana in Rom, aus der letzten Zeit des 4. Jahrhunderts, in der Hauptsache historische Gestalten vor. (Abb. 5.) Da thronten in dem ursprünglichen Zustande des jetzt leider stark beschnittenen Mosaiks der Heiland und zwölf Apostel, da stehen die beiden heiligen Jungfrauen Pudenziana und Praxedis [1]) vor einer mauerumgürteten Stadt,

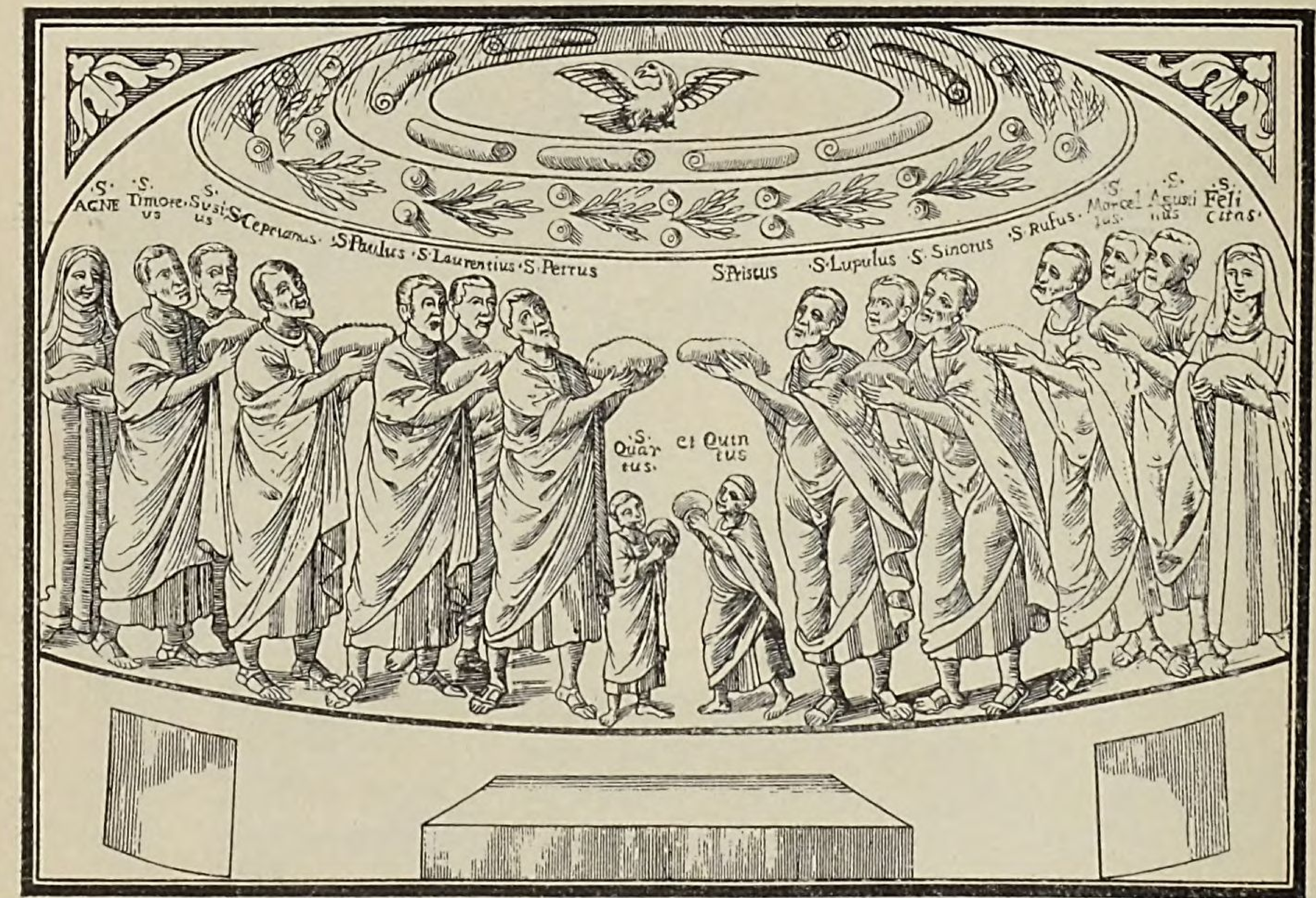


Abb. 6. Apsismosaik der zerstörten Kirche San Prisco bei Capua vetere. Nach einer alten Zeichnung. De Rossi, Bullettino 1883, Tf. II—III.

deren Motive vielleicht dem die Kirche umgebenden Häuserviertel entlehnt sind, die aber doch wohl das himmlische Jerusalem vorstellen soll, wie das juwelenbesetzte Kreuz in der Mitte der Stadt zu beweisen

1) Diese Deutung ist doch wohl richtiger als die noch in meiner Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters 1897 vertretene Ansicht, dass die beiden Figuren die Juden- und die Heidenkirche wären; bei letzterer Deutung hätten die Kronen in den Händen der Frauen keinen Sinn. Johannes Ficker (Die Darstellung der Apostel in der altchristl. Kunst, Lpz. 1887, S. 114) erkennt fälschlich nur die beiden Christo zunächst Sitzenden als Apostel und zwar als Petrus und Paulus an, die übrigen Figuren hält er für andere Heilige.

scheint.[1]) Das Symbolische wurde aber aus der Apsis und aus dem Schmuck der Kirchen überhaupt auch jetzt nicht ganz verbannt, sondern nur in die zweite Rolle gedrängt und blieb in dieser Verwendung während des ganzen Mittelalters bestehen. In S. Pudenziana schweben über dem himmlischen Jerusalem die vier Evangelistensymbole, welche hier zum erstenmal in der Kunst auftreten; im Scheitelpunkt war ursprünglich die Hand Gottes angebracht; zu Füssen Christi ist noch das Lamm zu sehen, auf welches eine herabschwebende Taube einen Lichtschein ergiesst; es steht auf einem Hügel, aus welchem ursprünglich jedenfalls die vier Paradiesströme sich ergossen, und zu den Seiten standen wahrscheinlich die Apostel als zwölf Lämmer, während sich in den Ecken die beiden heiligen Städte Bethlehem und Jerusalem erhoben.

Die Kunstform dieses Mosaiks zeugt noch von antiker Gestaltungskraft, Grösse und Schönheit. Christus und die Apostel sitzen nicht ruhig nebeneinander, sondern es ist ein Vorgang geschildert: Christus lehrt; er hat redend die Hand erhoben, Petrus und Paulus blicken zu ihm empor, und



Abb. 7. Ehemaliges Apsismosaik in S. Agata in Suburra zu Rom. Nach Ciampini. Vet. Mon. I, 77 (Willkürliche Zusammenstellung.)

1) Diese Deutung wird dadurch noch wahrscheinlicher gemacht, dass das himmlische Jerusalem, wenn auch nur ganz klein, auch in den Apsismosaiken von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore erscheint, welche gerade in diesen Teilen auf altchristliche Vorbilder zurückgehen. In ihnen kann der Mauerring, der von drei Engeln bewacht wird, gar nichts anderes bedeuten.

die anderen wenden sich meist zu Zweien einander zu und unterhalten sich über das Gehörte. Dadurch entsteht ein schöner äusserer Wechsel, eine belebte Komposition; Christus selber ist nicht streng geradeaus gerichtet, sondern ein wenig nach rechts gewendet, in der Haltung der Apostel sind die mannigfaltigsten Motive. Auch die Komposition der Symbole ist nicht streng symmetrisch gewesen; das symbolische Lamm zu Füssen Christi befindet sich nicht genau in der Mittellinie. Die ganze Komposition enthält also ein freies malerisches Element.



Abb. 8. Apsismosaik der zerstörten Kirche S. Andrea Catabarbera in Rom. Nach dem Stich von 1690 bei Ciampini. Vet. mon. I. Tf. 76.

Die gleiche malerische Auffassung im Apsisschmuck können wir durch das ganze 5. Jahrhundert verfolgen. Leider ist uns aus diesem Jahrhundert fast gar nichts erhalten ausser in Ravenna, das, wie wir sehen werden, eine Sonderstellung einnimmt, aber aus Beschreibungen und einigen alten Zeichnungen können wir von mehreren Werken noch eine ungefähre Vorstellung gewinnen. Aus der Mitte des 5. Jahrhunderts stammten die Mosaiken der Basilika von S. Prisco bei Capua vetere.[1]) (Abb. 6.) Im Scheitelpunkt der Apsis war die Taube abgebildet, die im Kreise von acht Schriftrollen, darunter die vier Evangelien, umgeben war.

1) Abbildungen nach alten Zeichnungen bei Garrucci, Storia dell' arte cristiana, Tafel 254—257, und de Rossi, Bull. 1883, fasc. III und IV, Tafel II—III.

Zu ihr emporschauend brachten unten 16 Heilige ihre Kronen dar. Zwei von ihnen sind Knaben und stehen in der Mitte, so dass hier die Komposition eine Senkung aufweist, die übrigen 14 sind in je zwei Gruppen zu drei und vier zusammengefasst. Durch das Emporschauen und Emporreichen der Kronen kommt lebendige Bewegung in die Versammlung.[1]) Von dem Apsismosaik in S. Agata in Suburra zu Rom,

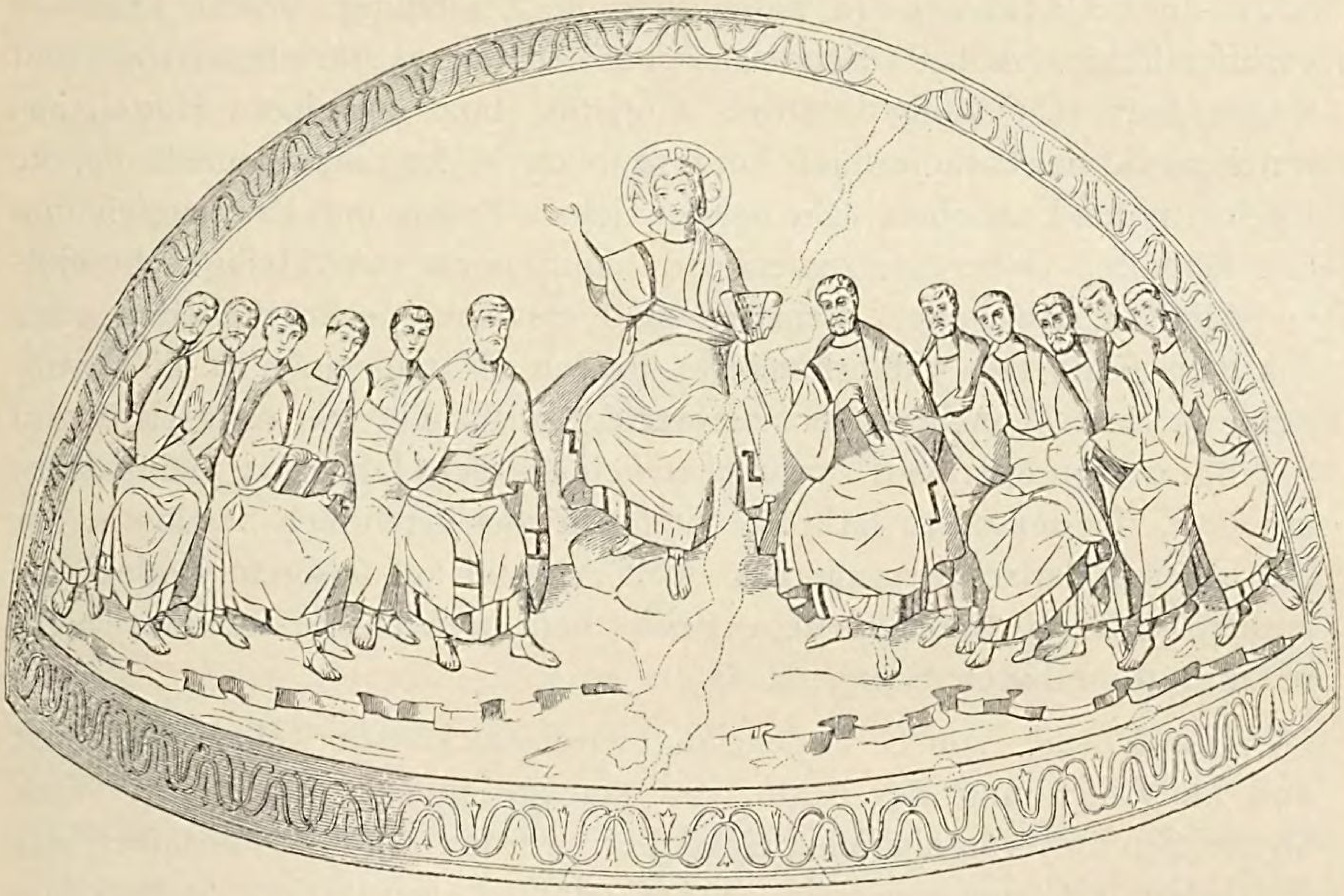


Abb. 9. Mosaik in S. Aquino bei S. Lorenzo zu Mailand.
Nach Garrucci: St. dell' arte cr. Tf. 234.

das bald nach 456 entstanden und bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts erhalten war, besitzen wir nur 13 einzelne Zeichnungen nach Christus

1) Die Kirche hatte eine Kuppel. Diese war in 16 Abteilungen und vier Zonen geschieden. Von den dadurch entstandenen viermal 16 Feldern war die Hälfte mit Mosaiken geschmückt, so dass nach jeder Richtung ein freies und ein verziertes Feld nebeneinander standen. In den beiden untersten Zonen enthielten die Felder je zwei Heilige, die der dritten Zone waren mit zwei Vögeln zu beiden Seiten einer Vase versehen, die der vierten Zone mit Rosetten. Im Scheitelpunkt scheint ein himmlischer Thronsessel über Sternen dargestellt gewesen zu sein. Am unteren Rande war die Kuppel von einer herrlichen Fruchtguirlande eingerahmt, in welcher zwei nackte Genien sich tummelten. Über die Mosaiken in der Kapelle der Santa Matrona bei San Prisco vgl. Eug. Müntz in der Rev. arch. 1891, I, S. 73ff., und Garrucci l. c.

und den zwölf Aposteln.[1]) (Abb. 7.) Aber so viel ist zu ersehen, dass die letzteren nicht gleichmässig und ruhig dastanden, sondern sich teilweise in lebhafter Unterhaltung miteinander befanden. Christus sass in ihrer Mitte auf der blauen Weltkugel, so dass also dieses Motiv, welches in altchristlicher Zeit auch in S. Vitale zu Ravenna auftritt und dann von der byzantinischen Kunst aufgenommen wird, römisch-altchristlichen Ursprungs ist. Von dem etwas jüngeren Mosaik in der Apsis von S. Andrea Catabarbera haben wir die Zeichnung, welche Ciampini veröffentlichte. (Abb. 8.) Schon zu seiner Zeit war es stark beschädigt und wurde dann 1686 völlig zerstört. Christus stand auf einem Hügel, aus welchem die vier Paradiesflüsse hervorquollen, in der Linken eine Rolle, die Rechte redend erhoben. Zu beiden Seiten Petrus und Paulus sich ihm mit lebhaften Geberden zuwendend, dann noch zwei Heilige ebenfalls in lebhafter Bewegung. Erhalten sind erst musivische Arbeiten ganz aus dem Ende des 5. Jahrhunderts, freilich nicht in einer Basilika, sondern in zwei Conchen der rechteckigen Kapelle S. Aquilino bei S. Lorenzo in Mailand, wahrscheinlich aus dem Jahre 494, beide stark erneuert. In der einen (Abb. 9) sitzt Christus jugendlich bartlos in der Mitte der malerisch gruppierten zwölf Apostel auf felsigem Boden, die andere stellt Hirten auf dem Felde bei ihrer Herde in einer nicht mehr bestimmbaren Scene dar.[2])

Das Mosaik von S. Pudenziana wird an künstlerischer Schönheit und an Vollendung der Form von keinem anderen erhaltenen Werk übertroffen und von ähnlicher Schönheit werden die Apsismosaiken des 5. Jahrhunderts gewesen sein. Aber dennoch werden wir finden, dass die Aufgabe, die Tribuna einer Basilika zu schmücken, noch entsprechender gelöst werden kann.

1) Eugène Müntz im American Journal of archaeology 1886 und Etudes iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge. Paris 1887. Abbildung der erhaltenen Zeichnungen in willkürlicher Zusammenstellung bei Ciampini, Vetera Monimenta. Romae 1690, t. I, pl. LXXVII.

2) Abbildungen bei Garrucci Tafel 234. — Nicht ganz sicher sind unsere Nachrichten über das Mosaik in der Apsis von Sant' Eusebio zu Vercelli in Piemont, das im Jahre 1572 zerstört wurde. Es soll unter dem Bischof Flavius zwischen 530 und 542 ausgeführt worden sein. In der Mitte soll sich auf einem Hügel, dem wahrscheinlich die vier Paradiesflüsse entquollen, ein Kruzifix in griechischer Form erhoben haben. Zu dessen einer Seite kniete der hl. Eusebius, auf der andern war (ebenfalls knieend?) sein Nachfolger, der h. Limenius dargestellt. Wenn das Mosaik wirklich aus dem 6. Jahrhundert stammte, kann das Mittelstück nicht ein Kruzifix, sondern nur ein griechisches Kreuz gewesen sein. Derselbe Bischof Flavius soll auch in der Kathedrale Malereien mit Scenen aus dem Leben der Apostel haben ausführen lassen. Eug. Müntz in der Rev. arch. 1891, I.

Wenden wir uns zunächst aber anderen Teilen der Kirche zu. Zu den leichtesten Aufgaben gehörte es, die Oberwände des Mittelschiffes passend auszustatten. Hier standen namentlich die langen Streifen zwischen den Säulen und den hoch angebrachten Fenstern zur Verfügung, und es ergab sich wie von selbst, dass hier erzählende Darstellungen am Platz waren, durch welche auf den Eintritt in das Allerheiligste vorbereitet werden konnte. Die Nachricht des Johannes Damascenus, eines Schriftstellers des 8. Jahrhunderts, dass schon Constantin der Grosse die Lateranskirche mit Scenen des neuen Testamentes geschmückt habe, wird allerdings mit Recht bezweifelt, aber wahrscheinlich noch der Zeit des Liberius (352—366) entstammen die zahlreichen Darstellungen aus dem alten Testament an den Oberwänden des Mittelschiffes von S. Maria Maggiore zu Rom. Sie erzählen links die Geschichten Abrahams, Isaaks, Jakobs und Esaus, rechts diejenigen des Moses und Josua. Doch genügten nur die Geschichten des alten Testaments für diese Stelle nicht, aber man brauchte nicht lange nach dem Richtigen zu suchen: schon in der Felixbasilika des Paulinus von Nola wurde der reinste Typus gefunden, indem hier auf der einen Seite Darstellungen aus dem alten, auf der andern in gedanklicher Entsprechung aus dem neuen Testament angebracht waren.[1]) Es ist die Concordia novi et veteris testamenti, deren erstes Beispiel wir in der Kuppel von Santa Costanza kennen gelernt haben und welche fortan in der mittelalterlichen Kunst eine so grosse Rolle spielt. Über diesen historischen Darstellungen standen in S. M. Maggiore wahrscheinlich zwischen den Fenstern die Einzelfiguren von Märtyrern, welche Kronen darbrachten und zu deren Füssen ihre Attribute abgebildet waren. Diese Gestaltenreihe erinnert einerseits an die Prozessionen von Märtyrern, welche wir in Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna kennen lernen werden, andererseits an die Einzelgestalten zwischen den Fenstern darüber, letzteres ein Motiv, welches noch öfters in der Kunst wiederkehrt, z. B. in der Geburtskirche zu Betlehem (Engel) und in St. Georg auf der Reichenau (Apostel).

Von der Ausschmückung der morgenländischen Basiliken ist nur spärliche Kunde zu uns gedrungen. Doch wissen wir, dass in S. Maria ad Blachernas zu Konstantinopel aus der Mitte des 5. Jahrhunderts an den oberen Teilen der Seitenwände das ganze Leben Christi

1) Die Darstellungen aus dem alten Testament waren der Genesis, den Büchern Josua, Ruth, Tobias und Judith entnommen. Heute existiert noch die Hälfte der Inschrift, welche sich über den Säulen des Langhauses hinzog, und die ornamentale Dekoration der Rundbogen zwischen den Säulen. Archivio storico dell' arte 1890, Seite 411.

geschildert war; die unteren Teile der Wände enthielten eine Landschaft mit Bäumen und Kräutern, in welcher vierfüssige Tiere und Vögel sich tummelten. Zweifellos sollte diese Landschaft wie die ähnliche in der Apsisnische der alten Peterskirche das Paradies bedeuten. Aus einem Brief des h. Nilus, der in jener Zeit als Mönch auf dem Sinai lebte, erfahren wir, dass gerade damals durch das Anbringen neutestamentlicher Bilder sich ein Wechsel vollzog, indem früher heilige Gestalten nur im Sanctuarium dargestellt wurden, während man die Mauern der übrigen Kirchenteile mit Scenen der Jagd und des Fischfangs schmückte.[1]) Das symbolische Element scheint lange neben dem historischen fortbestanden zu haben, denn noch im Zeitalter Justinians

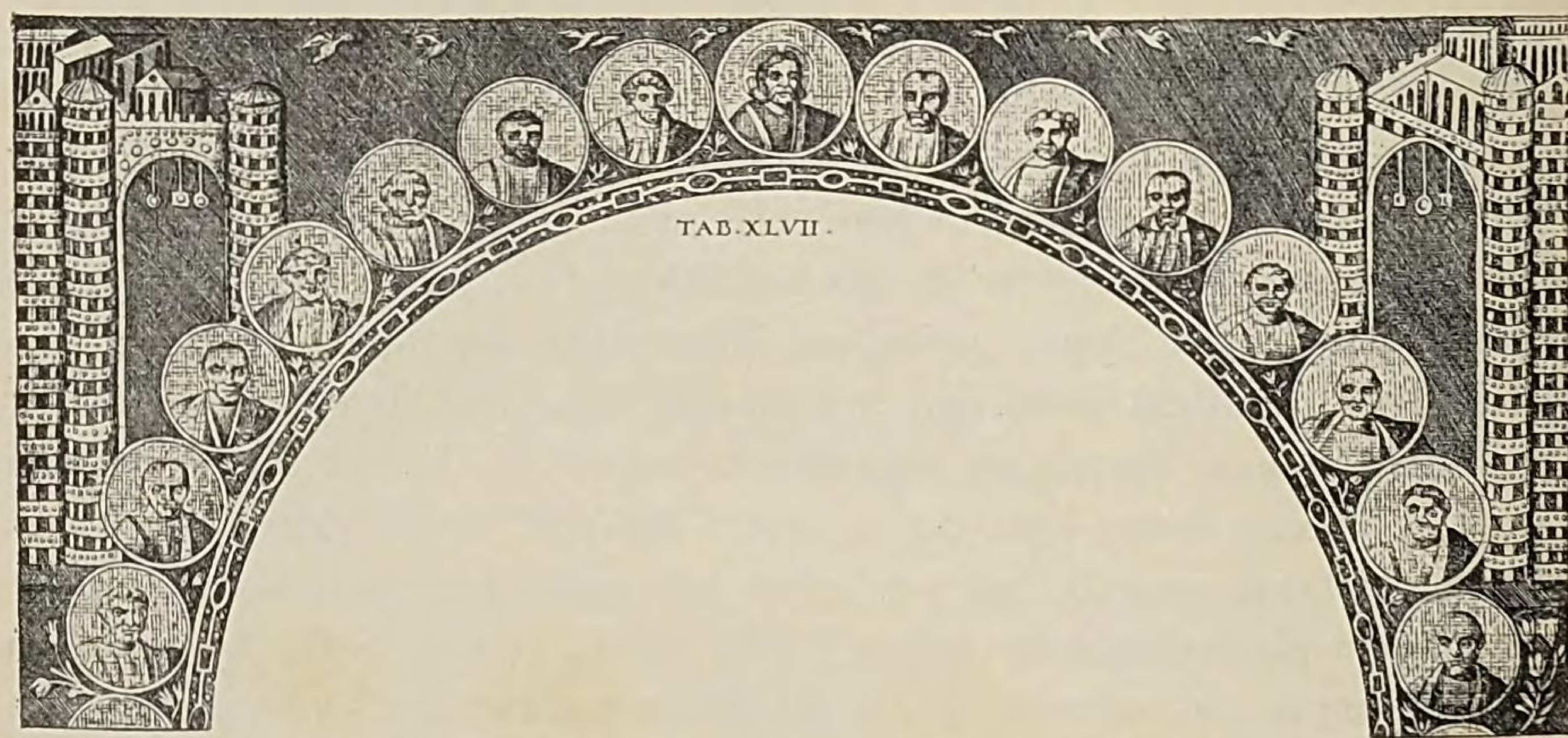


Abb. 10. Mosaiken am Tribunenbogen v. S. Sabina zu Rom (zerstört). Nach dem Stich von 1690 bei Ciampini. Vet. mon. I. Tf. 47.

wurde ein symbolischer Fluss, wahrscheinlich der Jordan,[2]) belebt von vielen schwimmenden und fliegenden oder am Ufer hüpfenden Vögeln, an den unteren Teilen der Seitenwände in der Basilika des heiligen Stephanus zu Gaza abgebildet,[3]) während die oberen Wandteile viele Bilder aus dem Leben Christi enthielten.

Länger unsicher blieb man beim Triumph- beziehungsweise Tribunenbogen. Bei beiden wird inhaltlich kein Unterschied gemacht. Der Triumphbogen der alten Peterskirche zu Rom enthielt

1) Migne, Patrologia greca LXXIX, 578.

2) Jedenfalls nicht, wie Coricius (Coricii Gazaei orationes ed. Boissonade Paris 1845) angiebt, der Nil.

3) Frothingham, American Journnal of archaeology 1888. Über die Ausschmückung byzantinischer Centralbauten der altchristlichen Zeit siehe später.

Christus zwischen Petrus und dem Stifter der Kirche, Constantin dem Grossen[1]), eine rein repräsentative Darstellung, welche mit dem betreffenden Bauglied und seinem Platz in der Kirche nur eine lose innere Verbindung hat. Die Inschrift bezog sich auf die Stiftung der Kirche und lautete:

Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans,
Hanc Constantinus Victor tibi condidit aulam.

Auch die jetzt zerstörten Mosaiken des Tribunenbogens von S. Sabina auf dem Aventin (zwischen 422 und 432) brachten noch keine glückliche Lösung. (Abb. 10.) Dort wurde nämlich die Bogenlinie der Öffnung von 15 Medaillons mit Brustbildern von Christus und 14 Heiligen begleitet, wobei das Brustbild Christi im Scheitelpunkt stand. Die oberen rechten Winkel des Bogens wurden ausgefüllt durch die Städte Bethlehem und Jerusalem in viel zu grosser und massiver Darstellung. Am oberen Rande schwebten neun Tauben. Die vier Evangelistensymbole, welche hier am Platz gewesen wären, hatte man an die Eingangswand versetzt, wo sie sich über dem zwischen den beiden Apostelfürsten thronenden Christus und der noch erhaltenen Inschrift mit den beiden Personifikationen der Kirche befanden. Noch weniger glücklich war man am Triumphbogen von S. Maria Maggiore. Papst Sixtus III. (432—440) verwendete ihn nämlich zur Bekennung und Betonung dogmatischer Glaubenssätze. Er verherrlichte in den Darstellungen die Beschlüsse des Konzils von Ephesus vom Jahre 431, welches die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur Christi ausgesprochen und Maria für Gottesgebärerin *Θεοτόκος* erklärt hatte. In der obersten Reihe der Mosaikbilder wird Maria in dieser Eigenschaft durch ihr feierliches Auftreten mit einem Gefolge von Engeln und durch die Verehrung des Volkes vorgeführt, während in der zweiten Reihe das Christuskind eben so feierlich erscheint. — So weit unsere erhaltenen Monumente und unsere Kunde reichen, hat zuerst der Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura wenigstens gegenständlich die passendste Lösung gebracht. (Abb. 11.) Seine Mosaiken stammen ursprünglich aus der Zeit Leo's des Grossen (440—461), doch sind sie im 9., 12., 14. Jahrhundert und der neuesten Zeit derartig überarbeitet worden, dass stilistisch von dem ursprünglichen Zustande nichts mehr übrig geblieben ist. Da sehen wir in der Mitte dargestellt in einem Rundmedaillon das kolossale Brustbild Christi, hinter welchem nach allen Seiten Strahlen hervorschiessen; ehrfurchtsvoll verneigen sich zwei Engel vor ihm; zu den beiden Seiten

1) Frothingham, Revue archéologique 1883. I.

schweben die vier Evangelistensymbole und weiter unten, schon zu beiden Seiten des Bogens bringen die 24 Ältesten in weissen Gewändern ihre Kronen dar. Noch weiter unten stehen die (ganz modernen) Apostel

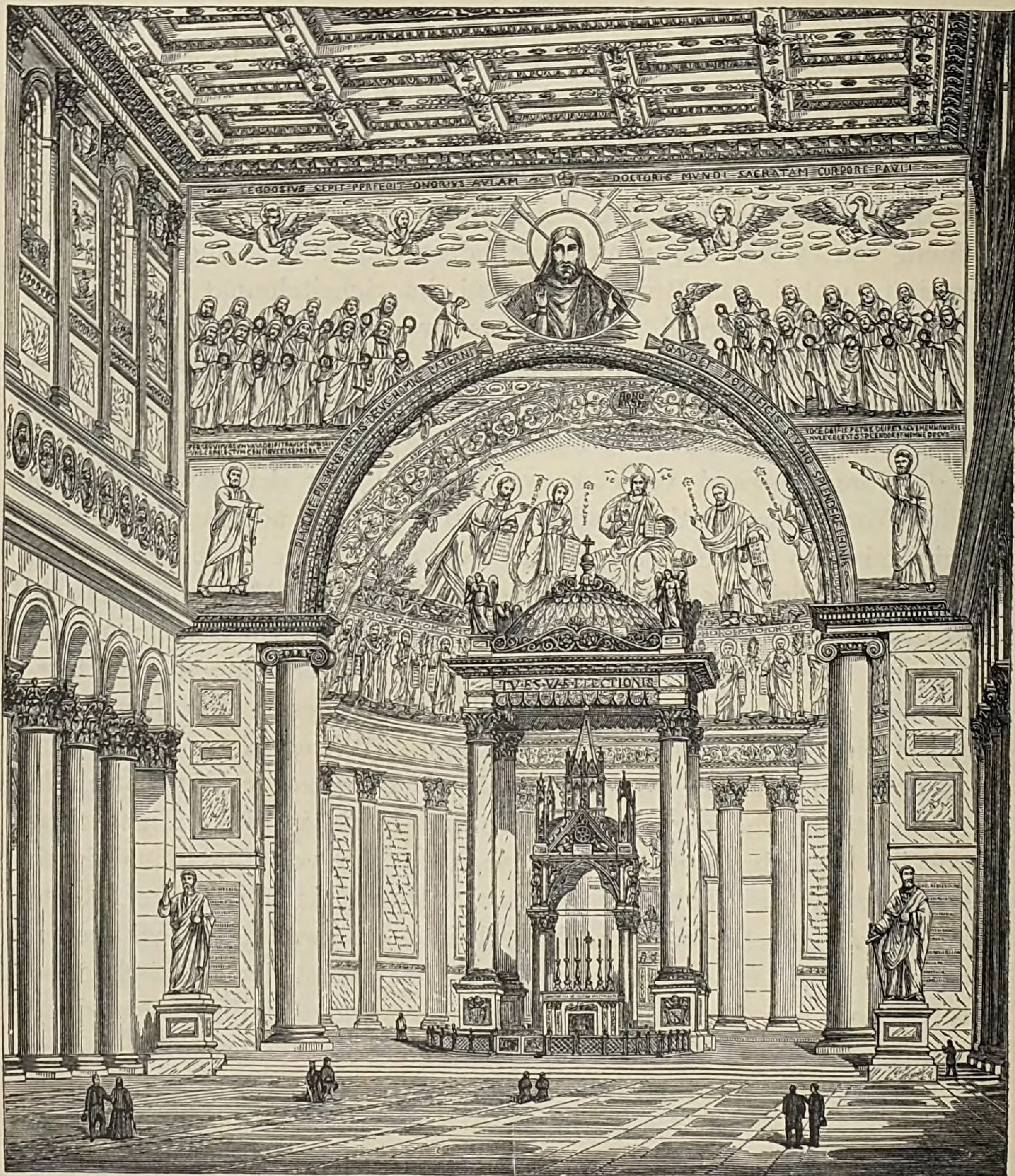


Abb. 11. Triumphbogen und Apsis von S. Paolo fuori le mura, Rom.

Petrus und Paulus. Diese Darstellung ist ihrem wesentlichen Inhalt nach eine Anspielung auf die Vision, welche im 4. Kapitel der Offenbarung Johannis beschrieben wird. Der gedanklich passendste Schmuck

für den Triumph- oder Tribunenbogen war damit gefunden und darin ein Beispiel aufgestellt, welches immer wieder nachgeahmt wurde, aber künstlerisch war noch nicht die richtige kompositionelle Verteilung erreicht. Das Brustbild des Heilands ist so kolossal, dass es alle übrigen Figuren erdrückt, die beiden Engel zu seinen Seiten sind zu winzig, als dass der Ausdruck ihrer Verehrung eindringlich wirken könnte, auch die Anordnung der Ältesten in nur zwei Reihen ist nicht besonders glücklich.

Noch fast ein Jahrhundert musste vergehen, ehe die christliche Kunst die passendsten Typen für den Schmuck des Sanctuariums fand, gleichzeitig und an demselben Beispiel für die Apsis und den Tribunenbogen, nämlich in S. S. Cosma e Damiano, der unter Papst Felix IV. (526—530) erbauten Kirche am Forum Romanum. (Abb. 12/13.) Leider ist nur ein Teil des Tribunenbogens erhalten und das Mosaik der Apsis ist stark erneuert, aber spätere Wiederholungen des Bogenmosaiks geben uns sichern Aufschluss über seine einstige Gestaltung, und die starken Erneuerungen in der Apsis haben das Gegenständliche nicht wesentlich verändert. Nicht mehr haben wir in der Apsis wie in S. Pudenziana die kompakte Masse einer mauerumgürteten Stadt vor uns, sondern, für eine Wölbung sehr viel passender, den ewigen Raum, in welchem genau in der Mittellinie der Apsis auf bunten Wolken der Heiland in kolossaler Gestalt erscheint. Nicht mehr wie in S. Pudenziana zu Rom und S. Aquilino zu Mailand sitzen Christus und die anderen Figuren, sondern stehen, was inhaltlich feierlicher und künstlerisch monumentaler wirkt. Der Erlöser ist angethan mit weisser Tunika und weissem Mantel, der in antiker Schönheit um die erhabene Gestalt gelegt ist. Das edle, regelmässige, bärtige Gesicht mit den langen Haaren ist geradeaus gerichtet, und redend erhebt er die rechte Hand, während die linke die Rolle zur Erinnerung an sein Prophetenamt hält. Über ihm kam aus dem durch Wolken angedeuteten Himmel früher die Hand Gottes herab und hielt die Krone über dem Haupt des Heilands. Nur im untern Streifen des Mosaiks ist fester Boden, und dahinter zieht sich der heilige Fluss Jordan hin. Nicht mehr nahen die Apostelfürsten dem Herrn in demütiger Haltung wie noch in den Mosaiken von S. Costanza, sondern sie sind zu sichern Insassen des Himmels geworden und nehmen dort eine selbständige Stellung ein. Wie in den Katakombenmalereien treten sie als Vermittler zwischen der Gottheit und anderen Heiligen auf; fast so gross wie der Heiland selbst sind sie gebildet, in weisser Tunika und weissem Mantel wie er. Die Heiligen, welche sie einführen, sind die Titulare der Kirche, die Ärzte Cosma und

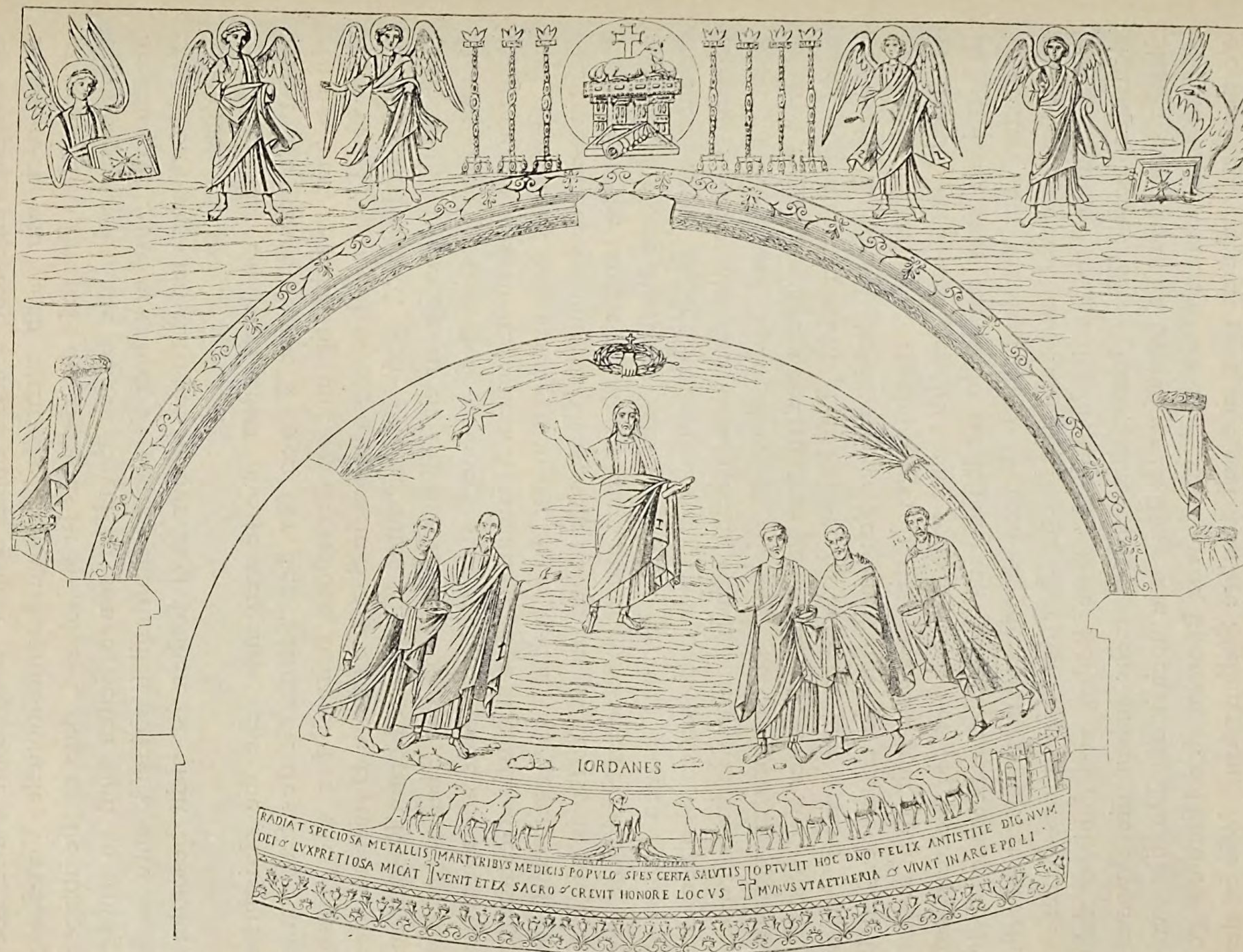


Abb. 12. Tribunenbogen und Apsis von S. S. Cosma e Damiano zu Rom. Nach Garrucci Tf. 253.

Damiano, welche Kronen darbringen. Sie sind etwas kleiner von Gestalt, und ihre Gewandung hat nicht den hoheitsvollen Wurf. Zu äusserst stehen ein heiliger Theodor mit einer Krone in der Hand und Papst Felix (erneuert) als Stifter mit dem Modell der Kirche. Neben ihnen spriesst ein Palmbaum empor, auf dem zur Rechten des Heilands sitzt der Phönix, das Sinnbild der Auferstehung. In einem unteren Streifen die symbolische Darstellung: das Lamm auf dem Hügel, welchem die vier Paradiesflüsse entquellen, die zwölf herzuschreitenden Lämmer und die Städte Bethlehem und Jerusalem.

In S. Pudenziana, Sant' Agata in Suburra, Sant' Andrea Catabarbera zu Rom und in S. Aquilino zu Mailand ist oder war Christus lehrend und die Apostel sind oder waren als seine erregten Zuhörer dargestellt, in S. Prisco bei Capua brachten die Heiligen ihre Kronen in lebhafter Bewegung der oben schwebenden Taube des heiligen Geistes dar. Es wurden also Vorgänge und zwar mit allen Mitteln der noch lebendigen antiken Kunst geschildert. Ganz anders in S. S. Cosma e Damiano. Christus ist schon rein äusserlich nicht mehr mit den Aposteln und Heiligen so eng vereinigt. Der Künstler hat vielmehr zwei Schauplätze geschaffen; nur die Apostel, die Heiligen und der Papst stehen auf festem Boden, Christus erscheint hoch über ihnen auf Wolken. Er wendet sich mit seiner Rede nicht mehr vorwiegend an sie, sondern aus der Apsis heraus, dem Andächtigen entgegen. Allerdings ein gewisser Vorgang vollzieht sich auch hier: Die beiden heiligen Ärzte werden von den Apostelfürsten dem Herrn zugeführt, aber das ist doch mehr angedeutet als wirklich dargestellt, indem die Einführenden und die Eingeführten nicht dem Heiland sondern dem Beschauer zugewendet sind und die Apostelfürsten nur insofern handelnd auftreten, als sie mit der einen Hand auf Christus hinweisen, während sie mit der anderen ihre Schützlinge umschlungen halten. Theodor und der Papst stehen ganz unbeteiligt, nur in stummer Verehrung dabei. Die Darstellung ist im wesentlichen repräsentativ. Durch die Anordnung wird ein doppelter Vorteil erreicht. Einerseits: Der Heiland wird als der Herrscher des Himmels bedeutungsvoll herausgehoben; das gleichmässige Nebeneinanderstehen der Heiligen wirkt ungemein feierlich und legt dem Betrachter unwillkürlich ehrfürchtiges und andächtiges Schweigen auf; es ist als ob ein Vorhang auseinander gerissen würde und als ob uns ein Einblick in die Ewigkeit gewährt würde, in welcher die höchste Seligkeit in ruhigem Beieinandersein besteht; das Himmlische wirkt durch alles dieses ungemein erhaben. Andererseits ist eine viel direktere Beziehung zwischen den Bewohnern des Himmels und dem Kirchenbesucher ge-



Abb. 13. Apsismosaik von S. S. Cosma und Damiano, Rom.

schaffen als in den früheren Apsismosaiken, in denen sich der Heiland in erster Linie an seine himmlische Umgebung und erst aus dieser heraus an den Erdenbewohner wendet. Das Historische und das Symbolische sind fast ganz von einander geschieden; die feierliche Scene wird umrahmt von den Symbolen der Hand Gottes, der Palmen, auf deren einer der Phönix sitzt, und des Jordan, während die symbolischen Lämmer und die Städte Bethlehem und Jerusalem in einen besonderen unteren Streifen verwiesen sind. Von Symbolen ist gerade genug gegeben, um das hohe geistige Moment, welches solche symbolische Kunst enthält, zum Bewusstsein und zur Mitwirkung zu bringen.

Seine volle Wirkung erhielt dieses Apsismosaik erst im Zusammenhang mit den Mosaiken des Tribunenbogens. Der Gegenstand der Darstellung war derselbe wie am Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura. Aber das kolossale Brustbild Christi ist hier durch ein kleineres Medaillon ersetzt, welches das Lamm auf dem Thron darstellt, dahinter das Kreuz und zu seinen Füssen das Buch mit sieben Siegeln. Zu den Seiten des Medaillons sind die sieben Leuchter abgebildet, welche die sieben kleinasiatischen Gemeinden bedeuten, dann kommen in derselben Reihe je zwei Engel und zu äusserst die vier Evangelistensymbole. Zu den beiden Seiten des Bogens befanden sich ursprünglich in drei Reihen unter einander die 24 Ältesten mit ihren Kronen in den Händen. Keinen würdigeren Schmuck für den Eingang zur Apsis kann man sich denken. Selbst in der schlechten Wiederholung von S. Prassede wird das Apsismosaik durch die Verehrung der 24 Ältesten, welche in ihren drei Reihen zu je vier auf jeder Seite wie der Chor der antiken Tragödie auftreten und sich wie dieser gleichmässig bewegen, höchst wirkungsvoll herausgehoben; die Symbole und die schönen Engel in der oberen Reihe erwecken die Vorstellung des Transcendentalen. Durch ihre grösseren Verhältnisse und die höhere geistige Bedeutung sind die Gestalten der Apsis der Darstellung des Tribunenbogens überlegen, so dass der Blick sogleich zu ihnen hingezogen wird, und unter ihnen tritt wieder die gewaltige Gestalt des Heilands auf ihrer Wolke im unendlichen Raum beherrschend hervor.

Ganz mit Recht wird im Allgemeinen von dem beständigen Verfall der altchristlichen Kunst gesprochen. Aber hier haben wir im Besonderen beim Schmuck des christlichen Kirchengebäudes doch ein Beispiel, an welchem eine Entwicklung nach aufwärts zu erkennen ist. Die Aufgabe, welche damit gestellt wurde, ist eine der bedeutendsten, welche die altchristliche Kunst überhaupt zu vergeben hatte. An freier künstlerischer Schönheit steht das Mosaik von S. S. Cosma e Damiano den

früheren allerdings nach, aber an zweckentsprechender Komposition, an tektonischem Einklang mit der Architektur, an passender Auffassung, an erhabener und feierlicher Wirkung ist es ihnen überlegen. Gewiss ist es leichter, eine Darstellung ausschliesslich repräsentativen Charakters zu komponieren wie die von S. S. Cosma e Damiano, als eine belebte Scene wie in den früheren Apsiden; vielleicht ist künstlerischer Wille dabei auch nur halb bewusst gewesen und die Kunst zu dieser Art von Darstellung bei ihrem abnehmenden Gestaltungsvermögen halb von selbst gekommen, aber wir sehen doch auch, dass sie sich in Einzelformen noch einmal stark zusammengenommen und an der statuarischen Plastik der Antike inspiriert hat. Der Künstler hat nämlich statt des früheren malerischen ein statuarisches Prinzip eingeführt und damit einen überaus glücklichen Griff gethan, denn es passt für diese repräsentative Darstellung weit besser. Dabei hat er aber auch die Farbe nicht vernachlässigt, sondern darin eine kräftige, harmonische und eindrucksvolle Wirkung erzielt. Würdevoll, edel und schön sind namentlich die Hauptgestalten; Christus ist wirklich ein Himmelskönig und Prophet; eine gewisse Starrheit in der Stellung und in den Gesichtern erhöht nur den Eindruck der Majestät.[1])

* *

*

Während so zu Rom und an anderen italischen Orten in hartem geistigem Ringen der würdigste Schmuck für das Allerheiligste der Basilika gefunden und damit ein bedeutender Fortschritt in der gedanklichen Entwicklung der christlichen Kunst gezeitigt wurde, entwickelte sich in Ravenna eine andere Art der altchristlichen Kunst. Sie ging von der römisch-christlichen Kunst aus, fasste dieselbe aber von vornherein in der Art auf und begann sie sehr bald in der Weise auszugestalten, welche später charakteristisch wurden für die byzantinische Kunst. Dabei macht der Wechsel zwischen weströmischer, gothischer und byzantinischer Herrschaft wenig Unterschied. Freilich ist das Byzantinische am meisten zuletzt hervorgetreten, aber es zeigte sich doch auch schon während der weströmischen und gothischen Periode, sodass die ravennatische Kunst wie eine Vorstufe der byzantinischen

1) In der Kirche S. Stefania zu Neapel, welche vielleicht identisch ist mit S. Restituta liess Bischof Johannes, welcher den Stuhl von Neapel zwischen 535 und 555 inne hatte, in der Apsis die Transfiguration in Mosaik darstellen. Eugène Müntz, Revue archéologique 1883. I.

erscheint und es geradezu den Eindruck macht, als wäre die spezifisch byzantinische Kunst von ihr ausgegangen.[1])

Von vornherein offenbart sich der konservative Charakter der ravennatischen Kunst, indem sie das altchristlich symbolische Element viel stärker bewahrt als die römische. Äusserlich begünstigt wurde das dadurch, dass hier neben der Basilika, die in Rom durchaus die Hauptaufgabe der Baukunst war, gleichberechtigt der Centralbau stand. Dem mehr Gedanklichen dieser Bauform passte sich das Gedankliche der symbolischen Kunst von selber an. In den kleineren Centralbauten der Baptisterien und Grabkapellen fiel das Historische sogar fast gänzlich fort. Das Baptisterium der Orthodoxen (425—430) enthält im Scheitel der Kuppel (Abb. 14) die Taufe Christi, in der nächsten Zone schreiten die Apostel mit Kronen in den Händen, geführt von Petrus und Paulus, in zwei Zügen einander entgegen, zwischen ihnen wachsen stilisierte Blumen empor. In der folgenden Zone wechseln reine Symbole, Altäre und Thronsessel innerhalb von andeutungsweise dargestellten Kirchen mit einander ab. Diese Gegenstände erscheinen also in gewissem Sinne gleichwertig mit den Aposteln, so gross ist die Heiligung durch die Religion, und man empfindet diese dadurch um so eindringlicher.[2]) Die kleine Grabkapelle der Galla Placidia (gegen 450) ist angefüllt mit Einzelgestalten und symbolischen Tieren, zwei Lünetten enthalten symbolisch-allegorische Darstellungen: Christus als guter Hirt und eine den Heiland vertretende Figur,[3]) welche im Begriff ist ein arianisches Buch zu verbrennen, indess die vier Evangelien als

1) E. K. Redin weist in seiner neuen Publikation „Die Mosaiken der Kirchen von Ravenna" (Schriften der Kaiserl. russischen archäologischen Gesellschaft, Abteilung für altklassische, byzantinische und westeuropäische Archäologie, Petersburg 1896 mit zwei Tafeln und 58 Textabbildungen, II, S. 41—264) nach, dass die Mosaiken von Ravenna vom 5—7. Jahrhundert sehr nahe Verwandtschaft haben mit den gleichzeitigen Denkmälern der byzantinischen Kunst. Entweder habe man dort byzantinische Vorbilder benutzt oder Künstler von Byzanz hätten gemeinsam mit einheimischen gearbeitet. Ravenna war mit Byzanz politisch eng verbunden, im 5. Jahrhundert waren die meisten Bischöfe von Ravenna Griechen und Syrer, Galla Placidia und Theodorich waren in Konstantinopel erzogen und viele Griechen und Syrer lebten in Ravenna. Dagegen behauptet F. X. Kraus in seiner Geschichte der christlichen Kunst, dass die ravennatische Kunst einen durchaus lokalen und provinziellen Charakter habe und dass man kein Recht habe, diesen byzantinisch zu nennen.

Die von Smirnow in Cypern neu entdeckten Mosaiken sollen mit den ravennatischen enge künstlerische Verwandtschaft haben.

2) Die Mosaiken im Baptisterium der Arianer (S. M. in Cosmedin) sind eine ziemlich genaue, 100 Jahre später angefertigte Kopie.

3) Die Figur kann nicht, wie fast allgemein angenommen, den heiligen Laurentius darstellen, weil das ohne Beispiel in der altchristlichen Kunst wäre. Vergl. den Grund für meine Deutung in meiner Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters, S. 372.

Grundlage der katholischen Kirche wohl verwahrt in einem Schranke liegen.

Selbst in den Basiliken drang das historische Element, das in S. Maria Maggiore zu Rom und in der Basilika des heiligen Felix bei

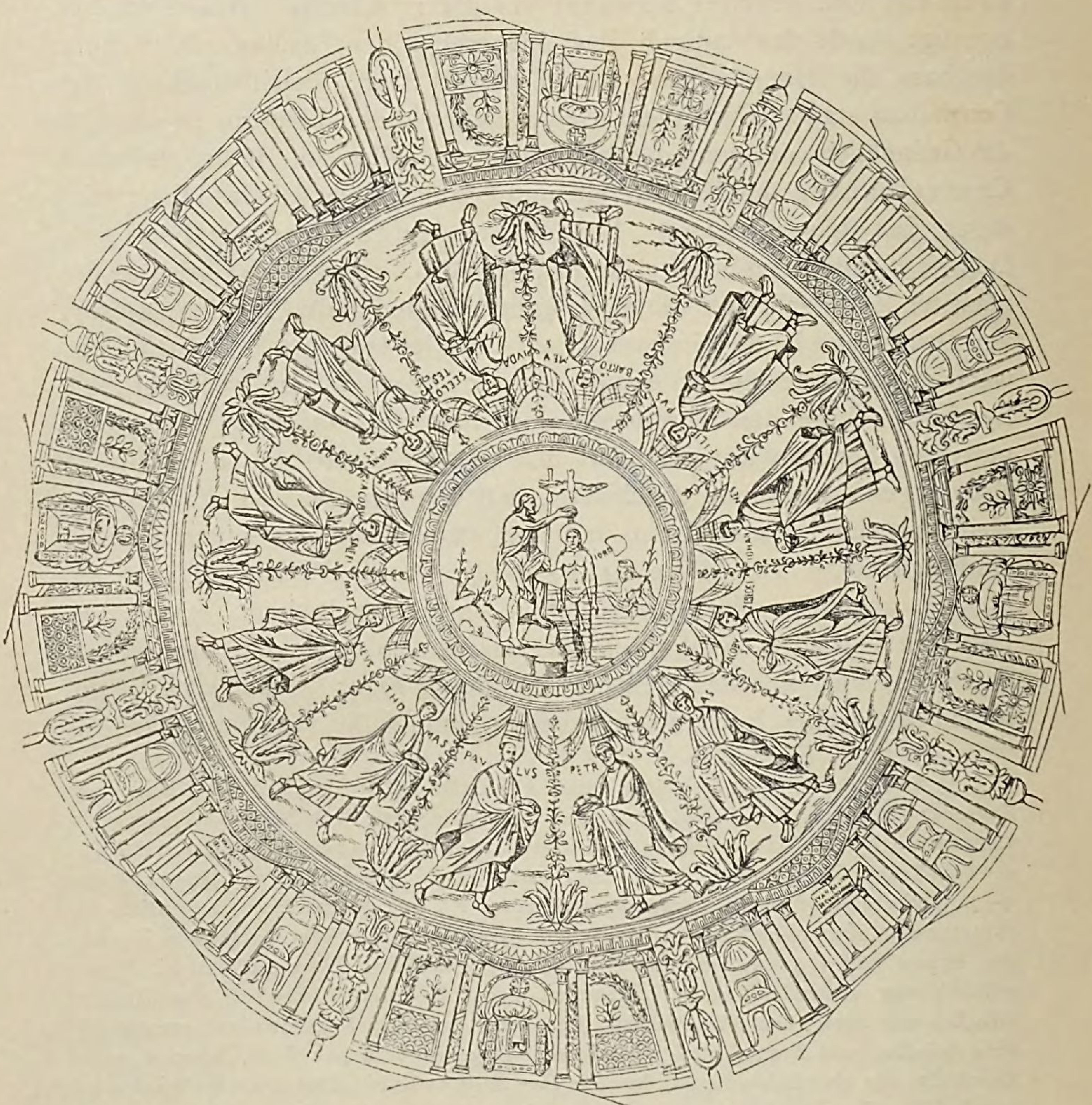


Abb. 14. Mosaik in der Kuppel von S. Giovanni in Fonte zu Ravenna. Nach Garrucci.

Nola doch schon die ganzen Oberwände des Mittelschiffs mit erzählenden Darstellungen aus der Bibel bedeckt hatte, nur langsam ein. Wahrscheinlich im Jahre 425 wurde von der Kaiserin Galla Placidia die Kirche S. Giovanni Evangelista zum Andenken an ihre wunderbare Er-

rettung aus einem Sturm auf See errichtet. Die mit dem Bau gleichzeitigen Mosaiken sind zerstört, aber wir wissen,[1]) dass in der Mitte der Apsis Christus thronte umgeben von zwölf versiegelten Büchern. In dem geöffneten Buch, welches er in der Hand hielt, standen die Worte: Beati misericordes, quoniam miserebitur Deus Ferner war der Titularheilige der Kirche dargestellt, wie er aus den Händen des thronenden Christus oder von der aus Wolken erscheinenden Hand Gottes ein Buch erhält. Ausserdem waren die sieben Leuchter und andere apokalyptische Symbole angebracht und die wunderbare Errettung der Galla Placidia abgebildet. Bildnisse römischer Kaiser und Kaiserinnen befanden sich wahrscheinlich am Tribunenbogen und über den Chorstühlen, über dem Bischofsstuhl das Bildnis des heiligen Erzbischofs Petrus. Betreffs der Anordnung dieser Gegenstände sind wir leider nicht näher unterrichtet, aber soviel ist zu ersehen, dass hier historische Gestalten mit Symbolen vermischt waren. — In S. Agata maggiore [etwa 430] thronte der Heiland zwischen zwei Engeln. — Erzählende Darstellungen aus der Bibel treten zunächst an ganz bescheidener Stelle auf und zwar hoch oben unter dem Dachansatz im Mittelschiff der Kirche S. Apollinare nuovo als eine Folge von 26 kleinen Bildern aus dem Leben Christi. (Abb. 15.) Auch hier handelt es sich, wie die Auswahl der Scenen zeigt, weniger um historische Erzählung, als um die Bekräftigung von Christi göttlicher Sendung durch Vorführung seiner Wunder und Erinnerung an seine Reden, und um Hinweis auf sein Erlösungswerk durch einige Scenen der Passion, wobei in altchristlichem Sinne die Darstellung der Kreuzigung, der Geisselung und ähnlicher grausamer Vorgänge vermieden wird. In den beiden tieferen Reihen der Mosaiken, die sich durch ihre Kolossalgestalten als die Hauptsache ankündigen, stehen in der oberen einzelne Männer (Apostel und Propheten) zwischen den Fenstern, und in den unteren schreiten zwei lange Prozessionen von Märtyrern, auf der einen Seite männlichen, auf der anderen weiblichen Geschlechts, aus den Städten Ravenna und Classis herauskommend, zwischen Palmen auf Christus und Maria mit dem Kinde zu, welche feierlich zwischen Engeln thronen; vor Maria mit dem Kinde beugen ausserdem noch die drei Magier ihre Knie. Die beiden obersten Reihen sind wahrscheinlich schon bald nach 500, die unterste erst zwischen 553 und 566 ausgeführt, aber das Ganze ist wohl sicher gleichzeitig erdacht worden. In den Hauptmosaiken haben wir also nichts Historisches, greifbar Thatsächliches, sondern nur einen feierlichen Chor

1) Eugène Müntz im American journal of archeology, 1885.

von Heiligen und einen halb allegorischen Hinweis auf die Erlangung der Seligkeit durch Kraft und Beständigkeit im Glauben.

Von Wichtigkeit ist für uns die Nachricht, dass sich in der Mitte

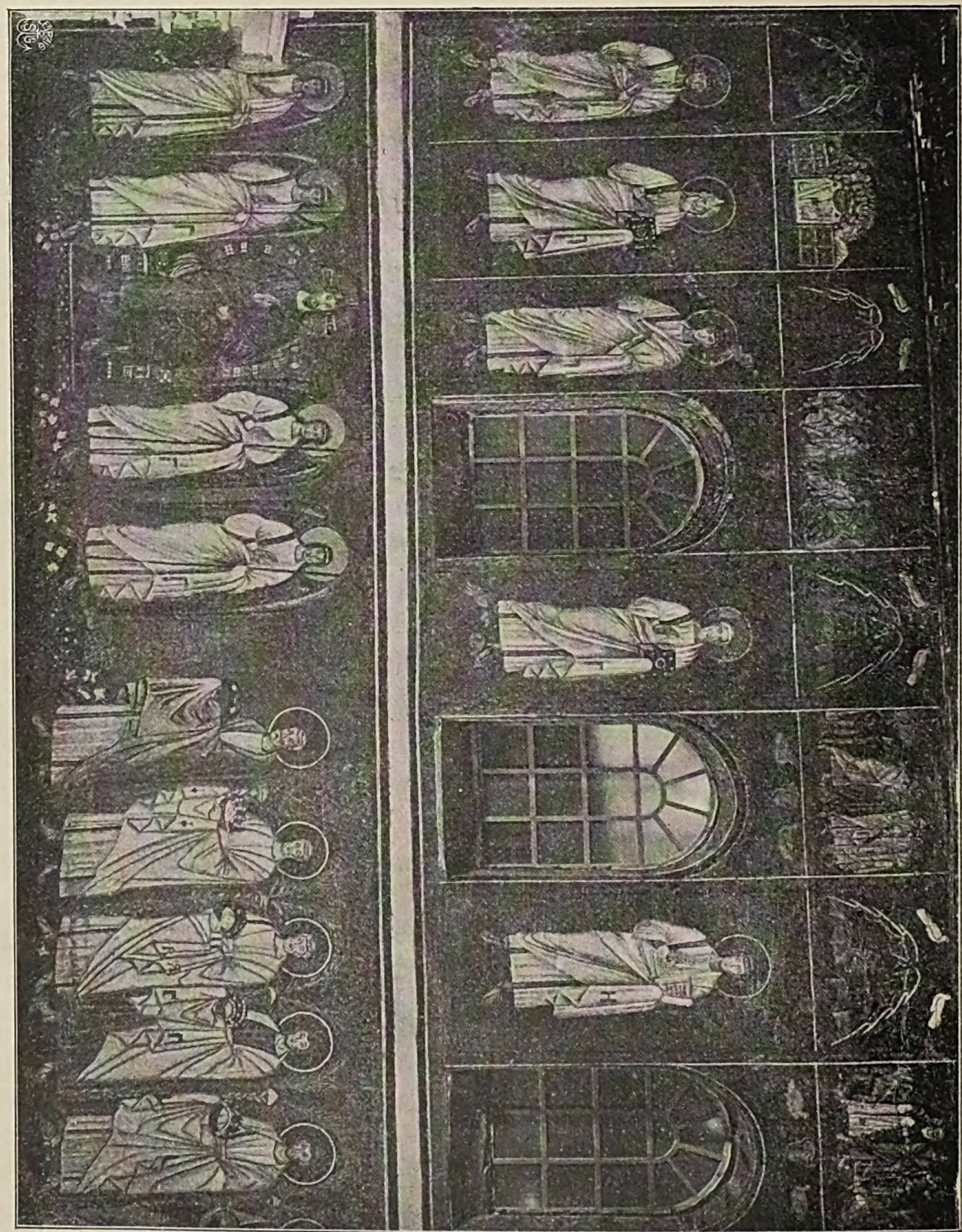


Abb. 15. Oberwand des Mittelschiffs von Sant' Apollinare nuovo zu Ravenna.

der Apsis von S. Maria Maggiore zu Ravenna, welche jetzt gänzlich erneute Kirche durch Erzbischof Ecclesius zwischen 521 und 534 erbaut und mit Mosaiken geschmückt worden war, die Gestalt der Maria befand. Sie wird als besonders schön gepriesen. Es ist dieses allerdings

nicht die früheste nachweisbare Darstellung der Gottesmutter in einer Apsis überhaupt, denn schon ein Jahrhundert früher war sie in der Apsis des Domes von Santa Maria di Capua vetere mit dem Kinde auf dem Schoss aufgetreten, aber doch nur inmitten einer dekorativ-symbolischen Rankenfüllung, während sie hier in Santa Maria Maggiore zu Ravenna zum

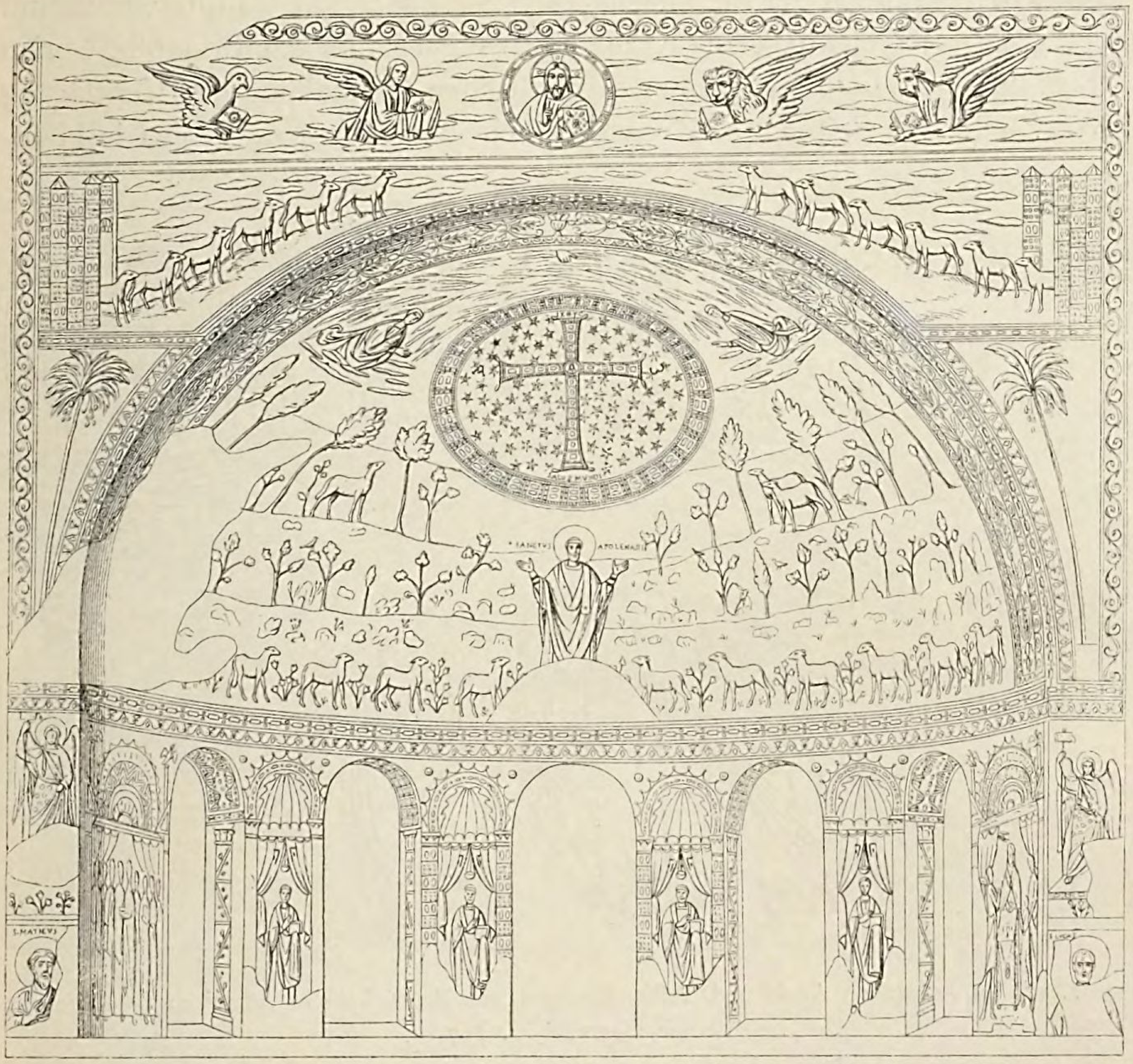


Abb. 16. Mosaiken an Apsis und Tribunenbogen von S. Apollinare in Classe bei Ravenna. Nach Garrucci, S. 265, 1.

erstenmal im Abendland wirklich als Hauptfigur einer Apsis erschien, doch wohl ohne Kind und als Orantin, und zwar gleichzeitig mit ihrem ersten Auftreten an dieser Stelle im Morgenlande. (Vergl. später).[1])

1) In derselben Kirche befand sich an einer unbekannten Stelle ein Mosaik, welches Ecclesius darstellte, wie er der Jungfrau mit dem Kinde das Modell der Kirche überreichte. — In Sto. Stefano zu Ravenna befand sich in der Apsis das Mosaikporträt des heiligen Maximianus, welcher diese Kirche 550 geweiht hatte. Es war doch wohl nur der Teil einer grösseren Darstellung. American journal of archaeology 1885.

Wie tief den ravennatischen Künstlern und ihren Auftraggebern das symbolische Element im Blute steckte, davon legt das Mosaik in der Apsis von S. Apollinare in Classe Zeugnis ab, dessen obere Teile aus der Mitte des 6. Jahrhunderts stammen. (Abb. 16.) Hier befindet sich nämlich eine Darstellung, welche noch eine gewisse Verwandtschaft mit dem Apsisschmuck der Felixbasilika bei Nola hat. Die Hauptstelle nimmt ein grosses juwelenbesetzes Kreuz ein, welches hier das Brustbild Christi trägt und das Hauptstück einer symbolischen Darstellung der Verklärung ist. Zu beiden Seiten des Kreuzes erscheinen Moses und Elias in Halb-



Abb. 17. Mosaiken an Apsis und Tribunenbogen von S. Michele in Affricisco zu Ravenna. Nach Garrucci, S. 267, 2.

figuren, die drei bei der Scene gegenwärtigen Apostel sind durch Schafe vertreten, die Hand Gottes weist im Scheitel aus Wolken herab. In Neapel, wo das symbolische Element nicht so herrschte, wurde zu gleicher Zeit (zwischen 535 und 555) die Transfiguration figürlich dargestellt.[1]) Die übrigen Mosaiken der Apsis und des Tribunenbogens von S. Apollinare in Classe stammen erst aus den Jahren 672—677. In

1) Im Morgenlande kennen wir die figürliche Darstellung der Transfiguration in einer Apsis bei der Verklärungskirche auf dem Sinai, deren Mosaiken dem 7.—8. Jahrhundert angehören sollen.



Abb. 18. Apsismosaik von San Vitale zu Ravenna.

dem unteren Teil des Apsismosaiks wird das Symbolische fortgesetzt, indem das Paradies dargestellt ist als grüner Streifen mit vielen Steinen, Blumen und verschiedenartigen Bäumen, belebt durch viele Vögel. Zwölf Lämmer symbolisieren die Apostel, und in ihrer Mitte steht in seltsamem Widerspruch zu dem sonst durchaus symbolischen Charakter des Apsisgemäldes, dem Geiste des vorgerückten Zeitalters entsprechend, der heilige Apollinaris. [1])

In der Apsis von S. Michele in Affricisco zu Ravenna, (Abb. 17) deren Mosaiken von 545 nach Berlin verkauft und dort noch nicht aufgestellt sind, nahm allerdings die Mitte Christus persönlich ein, aber er war nach altchristlicher Weise jugendlich bartlos gebildet und hielt ein grosses, ihn überragendes, edelsteinbesetztes Kreuz in der Hand, zu seinen beiden Seiten das feierliche Gefolge der beiden Erzengel Michael und Gabriel. [2]) Am Tribunenbogen thronten Christus, hier bärtig, ebenfalls höchst feierlich zwischen neun Engeln, von denen zwei die Marterwerkzeuge trugen und die sieben anderen Posaunen bliesen. Tiefer neben der Apsisöffnung standen Cosma und Damiano.

Ein echtes Specifikum der vollentwickelten ravennatischen Kunst mit starker Gravitation nach dem Byzantinischen bildet das Altarhaus von S. Vitale, dessen Mosaiken kurz vor 547 entstanden sind. Wie in S. Michele erscheint auch hier der Heiland in der Mitte der Apsis (Abb. 18) persönlich, aber, ebenfalls wie dort, in einer Auffassung, die möglichst wenig über die frühchristliche Zeit hinausgeht; er sitzt nämlich, wie schon in der ehemaligen Apsis von S. Agata in Suburra zu Rom (bald nach 456), jugendlich unbärtig, auf der Weltkugel, unter der die vier Paradiesströme hervorquellen. Im Scheitel über ihm Wolken ohne die Hand Gottes. Die Vermittler, welche den heiligen Vitalis und den Bischof Ecclesius einführen, sind hier nicht wie in Cosma e Damiano zu Rom die Apostelfürsten, diese waren der ravennatischen Kunst zu bestimmt und persönlich, zu menschlich, sondern es mussten gottähnliche Wesen sein,

1) Im Streifen unter der Hauptdarstellung öde Nachahmung von Mosaiken in S. Vitale. Links die Übergabe der Privilegien der Kirche durch drei Kaiser, dem Justinianbilde nachgeahmt, rechts die drei alttestamentlichen Opfer, grösstenteils ebenfalls den Mosaiken von S. Vitale nachgeahmt; Abel z. B. ganz genau in derselben Stellung wie dort. Zwischen den Fenstern vier heilige Bischöfe. Tribunenbogen: Christus in Medaillon zwischen den vier Evangelistensymbolen. Darunter Bethlehem und Jerusalem, aus deren Thoren zwölf Schafe hervorschreiten. Noch tiefer je eine Palme. An den schmalen Wandpfeilern Michael und Gabriel, darunter die Brustbilder des Matthäus und Lukas.

2) In der Kirche S. Agata Maggiore war der in der Mitte thronende Christus ebenfalls von zwei Erzengeln begleitet. Aber das Mosaik ist ungewisser Entstehungszeit, vielleicht stammt es erst aus dem hohen Mittelalter. A. j. of arch. 1885.

zwei weissgekleidete Engel mit langen Heroldstäben. In dem quadraten Raum vor der Apsis wird in reichlichster Weise durch symbolische Bezüge auf die Heiligkeit des Ortes und die Bedeutung der Heilandsfigur hingewiesen. Im Kreuzgewölbe stehen zwischen Fruchtschnüren, welche die Rippen bekleiden, vier Engel, das im Scheitelpunkt befindliche Medaillon mit dem Lamm haltend. An den Wänden (Abb. 19) sind Scenen aus dem Leben des Moses als des Vorläufers Christi dargestellt, und auf des Erlösers Opfertod wird nach dem Hebräerbrief und als Illustration des zweiten, unmittelbar nach der Wandlung in der Messe gesprochenen Gebetes [1]) durch das Opfer Abrahams und durch Abel und Melchisedek mit ihren Opfergaben hingewiesen. Die Einzelgestalten der Evangelisten und Propheten bilden den feierlichen Chor.

Die römisch-italische Mosaikkunst der altchristlichen Epoche nach dem Auftreten der Basilika im allgemeinen und die ravennatische Kunst im besonderen haben einerseits gemeinsame, andererseits gegensätzliche Elemente; sie haben Verbindungen mit der Kunst des Katakombenzeitalters und unterscheiden sich von ihr. Letztere hatte, trotzdem sie rein gedanklich war, nichts Lehrhaftes, sondern erinnerte durch ihre Symbole und durch die symbolische Bedeutung der dargestellten biblischen Vorgänge in poetischer Weise an die Heilswahrheiten der Religion. Wir haben in der römischen Basilika das historische Element auftreten sehen, die allerheiligsten Gestalten werden persönlich dargestellt, die Heiligen und die biblischen Scenen haben nicht mehr symbolische Bedeutung, sondern sind um ihrer selbst willen da, daneben bleiben auch die Symbole bestehen. So stark aber war jenes poetische Element der frühsten Jahrhunderte, dass es auch die historischen Darstellungen und ihren Zusammenhang mit den Symbolen noch durchweht und die Mosaiken vor dem Eintritt des Dogmatischen, dieses Feindes des Frei-Künstlerischen, fast ganz bewahrt. Dogmatisch wäre im Schmuck der römischen Basilika höchstens die Concordia novi et veteris testamenti zu nennen, wie sie sich an den Oberwänden des Mittelschiffes findet, aber auch da hat sich das Lehrhafte keineswegs in unkünstlerischer Weise in den Vordergrund gedrängt. Anders ist es in der Sonderart der ravennatischen Kunst. Hier entwickelt sich aus dem Symbolischen, das strenger festgehalten wird, allmählich das Dogmatische. Schon in dem Bilde der Grabkapelle der Galla Placidia mit der Verbrennung der arianischen Bücher tritt es hervor; dann wird durch die Auswahl der Vorgänge aus dem Leben

1) F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg 1895, I, S. 438.

Christi an den Oberwänden von S. Apollinare nuovo der Lehrsatz von Christi göttlicher Sendung ausgesprochen, und im Altarhaus von S. Vitale

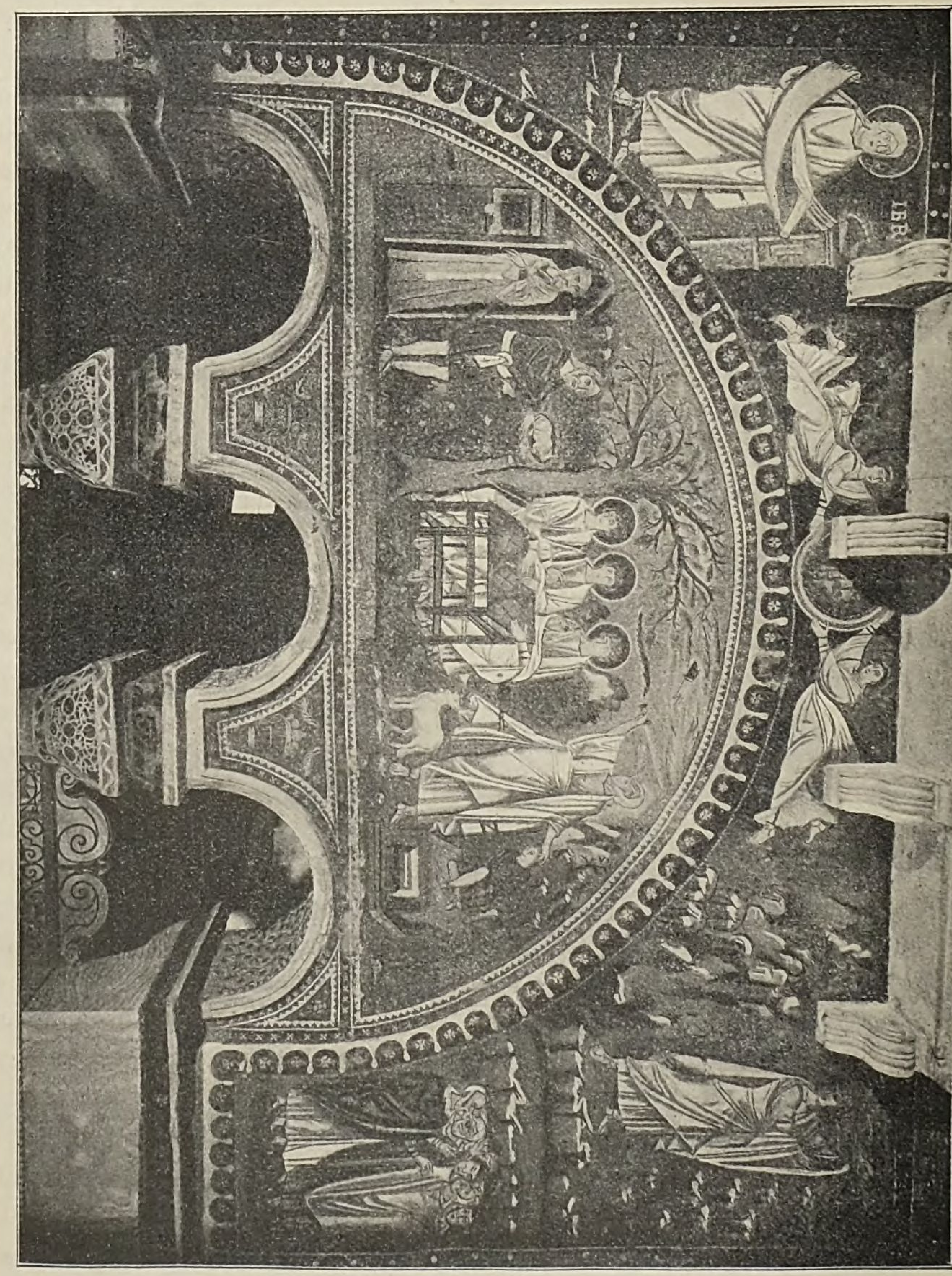


Abb. 19. Seitenwand im Chorraum von S. Vitale zu Ravenna.

ist die gedankliche Beziehung der einzelnen Darstellungen unter einander so kompliziert geworden, dass wir hier bereits ein vollständiges Dogma von den Wänden ablesen. Aber auch hier tritt wieder das aus

der frühesten Zeit herübergenommene poetische Element mildernd ein, es durchweht sämmtliche Darstellungen und verhindert eine nüchterne und unkünstlerische Wirkung. Die Prozession der Märtyrer in S. Apollinare nuovo ist trotz ihrer allegorischen Bedeutung eine durchaus poetische Erfindung, und selbst im Altarhaus von S. Vitale erhebt das poetische Element die Darstellung trotz der lehrhaften Grundgedanken zu edler künstlerischer Wirkung.

* *

*

Nichts ist unerfreulicher, als den Blick von dieser Epoche, in welcher der Inhalt der christlichen Religion seinen ersten monumentalen Ausdruck in der Kunst fand, auf das nächste halbe Jahrtausend zu wenden. Es ist hier nicht der Ort, zu zeigen, aus welchen Gründen die Kunst verfiel, wir können nur die Thatsache ihres gänzlichen Untergangs feststellen. Schon ein halbes Jahrhundert nach dem erhabenen Beispiel von S. S. Cosma e Damiano entstand eine so ärmliche Arbeit wie die Mosaiken am ehemaligen Triumphbogen von S. Lorenzo fuori le mura zu Rom (zwischen 578 und 590), wo Christus auf der Weltkugel sitzt, nicht mehr als Prophet mit der Rolle in der Hand, sondern durch das Kreuz an sein Leiden erinnernd. Die übrigen Figuren, die Apostelfürsten, welche die Heiligen Stephan und Hippolyt einführen, Laurentius und der Papst Palagius mit dem Kirchenmodell, stehen eindruckslos dabei. (Abb. 20.)

Bei dem künstlerischen Bankrott der ganzen Epoche liegt die Vermutung nur zu nahe, dass sich die italische Kunst von der byzantinischen ins Schlepptau nehmen liess, da diese ihr an künstlerischer Potenz bis ins 13. Jahrhundert weit überlegen blieb. In der That hat diese Annahme lange Zeit bestanden und besitzt auch heute noch eifrige Verfechter, während man für die Länder nördlich der Alpen jetzt wohl schon allgemein zugegeben hat, dass dort byzantinischer Einfluss nur ganz sporadisch auftritt, ja was die Hauptentwicklung anbetrifft, so gut wie gar nicht vorhanden ist. Diese Behauptung hat zuerst Anton Springer in vollem Umfang aufgestellt. In Bezug auf Italien bemühen sich besonders die beiden verdienstvollen Forscher Eugène Müntz und Frothingham neues Material herbeizuschaffen, um eine ausschlaggebende Beeinflussung der italischen Kunst durch die byzantinische nachzuweisen. Ihnen steht namentlich F. X. Kraus gegenüber, welcher sich zuletzt im



Abb. 20. Triumphbogen von S. Lorenzo fuori le mura, Rom.

zweiten Bande seiner Geschichte der christlichen Kunst [1]) über diesen Gegenstand ausführlich geäussert hat. Er stellt sich auf den Standpunkt Springer's und verlangt auch für Italien die Anerkennung des Satzes, dass sich die Kunst im grossen und ganzen selbständig entwickelt habe. Er giebt jedoch zu, dass der Einfluss der byzantinischen Kunst auf dieses Land grösser gewesen ist als auf die Länder nördlich der Alpen. Dabei stellt er die sehr richtige Behauptung auf, dass diese Frage nicht mit allgemeinen Betrachtungen erledigt werden kann, sondern dass sie sozusagen von Fall zu Fall untersucht werden muss, und er knüpft daran die Bemerkung, dass das noch keineswegs in erschöpfender Weise geschehen sei. Dieser Forderung bin ich in den schon vor der Veröffentlichung seines Buches geschriebenen Ausführungen dieses und der folgenden Kapitel, namentlich des vierten, nachgekommen, soweit es die Aufgabe dieser Arbeit mit sich brachte. Es wird sich herausstellen, dass nicht nur die verschiedenen Epochen und die verschiedenen Landschaften Italiens sich der byzantinischen Kunst gegenüber ganz verschieden verhalten haben, sondern dass auch ein einschneidender Unterschied zu machen ist zwischen der Beeinflussung im Stil und im Gegenständlichen. Auch ist der byzantinische Einfluss durchaus nicht der gleiche in den einzelnen Kunstzweigen, sondern Baukunst, Plastik, Malerei und Kleinkunst verhalten sich darin ebenfalls ganz verschieden. Uns beschäftigt hier nur die Monumentalmalerei, sei es in Mosaiken oder Wandgemälden. Sie steht in Italien der Buchmalerei, welche im Norden während des frühen und hohen Mittelalters eine so hohe Bedeutung hat, weit voran und behält durchaus die führende Rolle. Der byzantinische Einfluss in Italien hat also seine Geschichte, die Frage danach, d. h. nach dem Grad der Beeinflussung bei den einzelnen Kunstwerken, Epochen und Landschaften beziehungsweise nach der Freiheit davon, ist nicht die vornehmste Aufgabe der nachfolgenden Ausführungen aber sie wird uns überall begleiten. Wenn wir dabei in dem oben angedeuteten Sinne verfahren, werden wir ein klares Bild von der wahren Sachlage gewinnen und zur Lösung der byzantinischen Frage das unsrige beitragen.

Am frühsten erscheinen byzantinische Elemente in der Tracht. Schon in der Apsis von S. Agnese (625—38) trägt namentlich die Hauptfigur der heiligen Agnes byzantinisierende Gewandung. (Abb. 21). Ebenso ist die als Orantin auftretende Madonna aus dem Oratorium der alten Peterskirche (705—707) in die kaiserliche Tracht von Byzanz

1) Freiburg i/B. 1897.

gekleidet, und der heilige Sebastian (etwa vom Jahre 680) in S. Pietro in vincoli erscheint als byzantinischer Krieger. Die Mosaiken des 9. Jahrhunderts haben bei den Männern zuweilen Anklänge an die Tracht von Byzanz, während die Gewandung der Frauen fast ganz byzantinisch ist.[1] Die allerheiligsten Personen aber, Christus und die Madonna, haben in geradem Gegensatz zu später in der Tracht keine byzantinischen Elemente, sondern sie werden durch die ältere antike Idealtracht ausgezeichnet.



Abb. 21. Apsis von S. Agnese, Rom.

Mit dem Beginn des 9. Jahrhunderts dringt das Byzantinische auch im Ceremoniell ein. Am Tribunenbogen von S.S. Nereo ed Achilleo (795—816) sind bei der Verklärung die drei Apostel in byzantinischer Weise sklavisch niedergeworfen, und Christus erscheint in Mandorla. (Abb. 22.) Auf allen Mosaiken des 9. Jahrhunderts hält die Madonna das Kind in byzantinischer Weise gerade vor sich.[2] In S. Maria della Navicella

1) Cäcilia und Agata in S. Cecilia, Agnes in S. Marco. In letzterer Kirche nähert sich auch die Tracht der Männer dem Byzantinischen.

2) Tribunenbogen von S.S. Nereo ed Achilleo (795—816). Cappella S. Zeno in S. Prassede (817—24), S. Maria della Navicella (817—24). Dasselbe schon in S. Apollinare nuovo zu Ravenna.

(817—24) thront die Madonna nicht nur auf einem byzantinischen Sessel, sondern ist nach dem Vorbild der byzantinischen Kunst von einer dichten Engelschar umgeben, und Papst Paschalis steht nicht nach freier römischer Auffassung daneben, sondern ist sklavisch vor ihr niedergeworfen und fasst ihren rechten Fuss. (Abb. 23.) Überhaupt der ganze Gedanke, die Madonna zum Mittelpunkt einer Apsisdarstellung zu machen, wurde, wie wir später sehen werden, besonders von der byzantinischen Kunst kultiviert. Schon im Zeitalter Justinians können wir dort die ersten Beispiele dafür nachweisen, und gleichzeitig haben wir dieses Motiv in der Apsis von Santa Maria Maggiore zu Ravenna gefunden.[1]) In Rom kam die heilige Jungfrau als Hauptfigur, wenn auch nicht in einer Apsis, so doch in der Lünette unter dem Bogen oder Tabernakel des Altars zuerst im Anfang des 8. Jahrhunderts vor und zwar in dem unter



Abb. 22. Tribunenbogen von S. S. Nereo ed Achilleo zu Rom.

Papst Johannes VII. (705—707) errichteten und mit Mosaiken geschmückten, jetzt zerstörten Oratorium der heiligen Jungfrau in der alten Peterskirche, wo Maria mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus thronte. An der Wand über dem Altar erschien sie, wie wir eben gesehen haben, noch einmal als Orantin in byzantinischem Prachtgewande. Papst Johann VII. war griechischer Abstammung, das erklärt den starken byzantinischen Einfluss zu seiner Zeit. Im 9. Jahrhundert erschien die thronende Madonna mit dem Kinde von zwei Engeln bewacht im Scheitelpunkt des jetzt barock umgestalteten Tribunenbogens von S. Cecilia in Trastevere. (Abb. 24.) — Die Haltung der Finger beim Segnen ist in der Figur Christi auf dem Mosaik von S. Lorenzo fuori le mura (578—590) noch lateinisch (Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger erhoben, die beiden anderen Finger eingeschlagen), im Oratorium S. Venanzio beim Lateran (640—49) ist die Gebärde unentschieden, aus dem 8. Jahrhundert

1) Siehe S. 29 und S. 70.

haben wir kein Beispiel,[1]) dagegen segnet Christus auf allen Mosaiken des 9. Jahrhunderts, wenn er nicht den Redegestus von S.S. Cosma e Damiano nachahmt (S. Cecila 817—24, S. Maria della Navicella 817—24 und S. Marco 827—44), griechisch. (Nur der vierte Finger eingeschlagen, die anderen erhoben.)

Im übrigen lebt das Altchristliche in der Kunst kümmerlich weiter, beziehungsweise sucht die Kunst sich durch Zurückgreifen auf Altchristliches aufzuhelfen. Das zuerst in den untergegangenen Mosaiken von S. Agata in Suburra zu Rom und in S. Vitale zu Ravenna

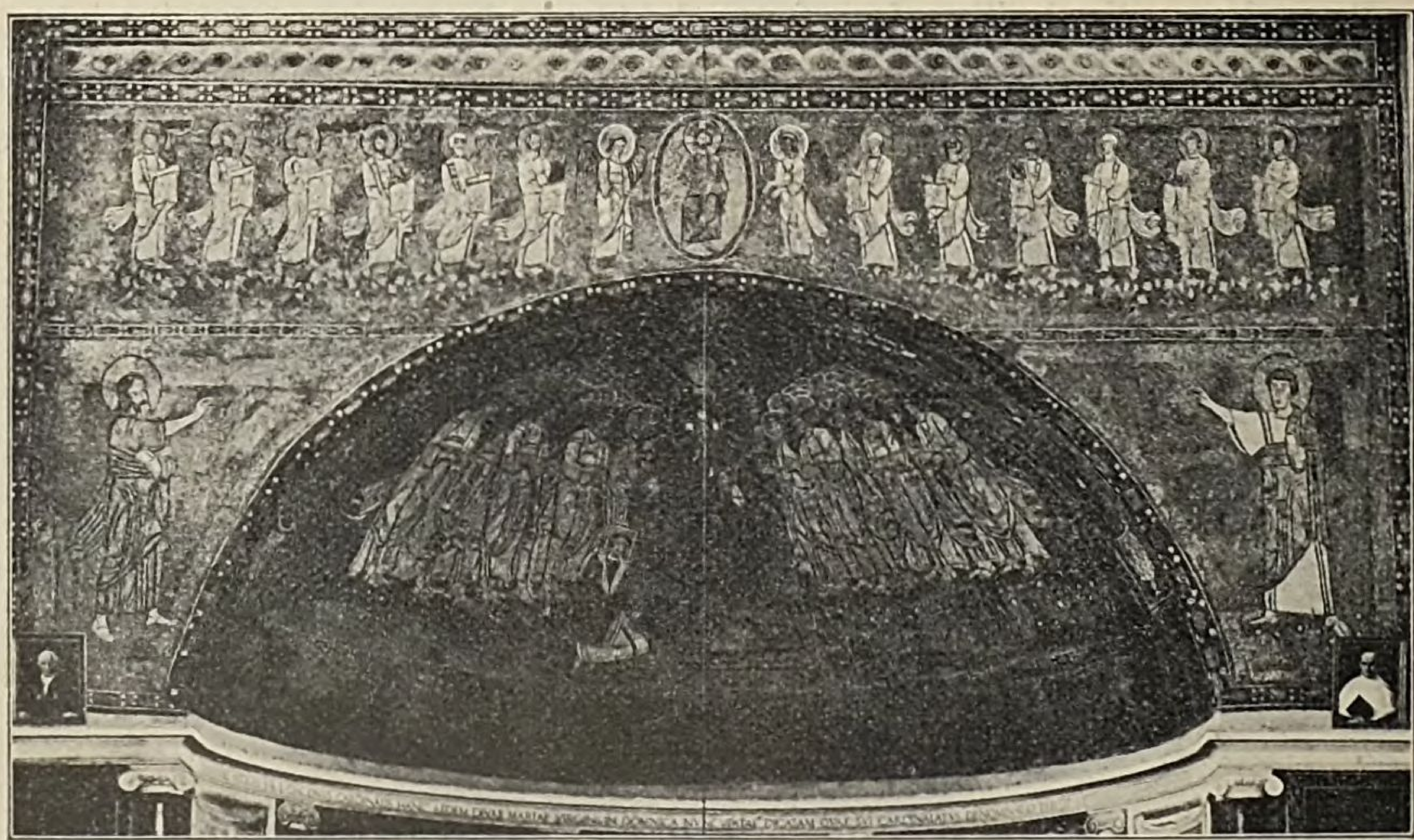


Abb. 23. Apsis und Tribunenbogen von S. Maria della Navicella zu Rom.

auftauchende Motiv, dass Christus auf der Weltkugel sitzt, haben wir schon in S. Lorenzo fuori le mura gefunden, und in S. Teodoro (um 600 oder Ende des 8. Jahrhunderts) kehrt es wieder. (Abb. 25.) In S. Stefano rotondo (642—49) tritt in der Mitte der Apsisnische das Kreuz wieder auf, wie wir es in der Felixbasilika bei Nola und in Sant' Apollinare in Classe gefunden haben (Abb. 26). In der Apsis des Oratoriums San Venanzio beim Lateran (642—49) erscheint Maria nach altchristlicher Weise in Orantenstellung, ebenso, wie wir bereits wissen, an der Altarwand des jetzt zerstörten Oratoriums in der alten Peterskirche. In der Cappella

1) Auf dem Mosaik von S. Teodoro, bei dem es fraglich ist, ob es aus dem 7. oder 8. Jahrhundert stammt, ist die lateinisch segnende Gestalt Christi ganz erneuert. Das griechische Segnen des Brustbildes Christi auf dem Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura stammt erst von der Restauration des 9. Jahrhunderts.

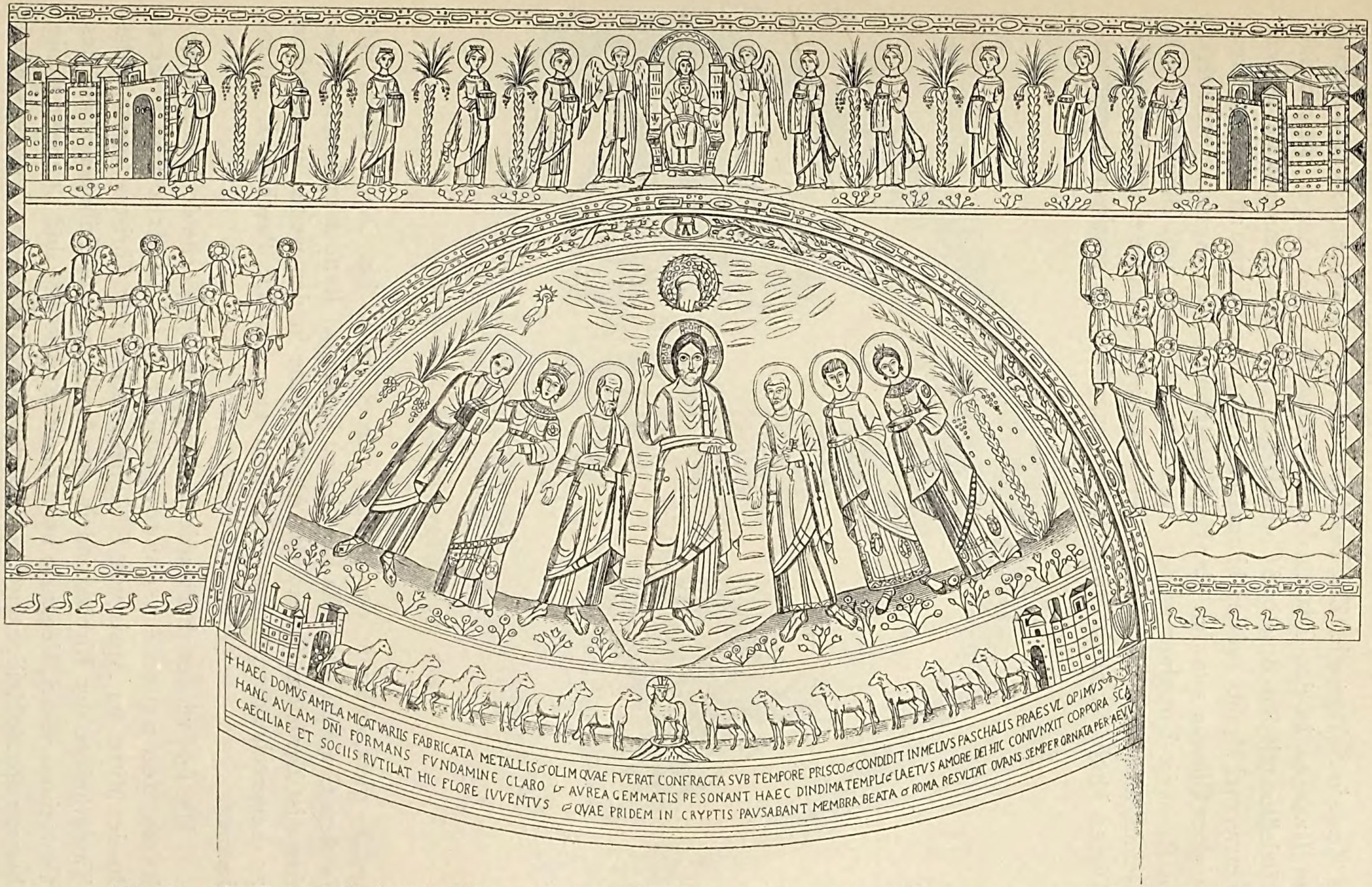


Abb. 24. Mosaiken an Apsis und Tribunenbogen von S. Cecilia zu Trastevere. (Tribunenbogen zerstört) nach Garrucci.

S. Zeno in S. Prassede (Zeit Paschalis I. 817—24) stehen wie in S. Vitale zu Ravenna in den Diagonalen des Gewölbes vier Engel, welche das Medaillon mit dem Brustbild Christi tragen (Abb. 27); an einer Wand weisen Petrus und Paulus auf den himmlischen Thronsessel hin, an einer anderen trinken Hirsche aus den vier Paradiesströmen. In S. Agnese tritt zuerst in Rom die Umrahmung der Apsis durch Frucht- und Blumenschnüre, welche aus Vasen entspringen, auf und wird von da an ziemlich ständig. Dieses Motiv ist altchristlich und ravennatisch, es erscheint zuerst un-



Abb. 25. Apsismosaik von S. Teodoro zu Rom.

gefähr gleichzeitig in der Kuppel von S. Prisco bei Capua vetere und in dem Grabmal der Galla Placidia zu Ravenna. In noch grösserem Umfange ist Zurückgreifen auf das Altchristliche in den weiter unten näher zu besprechenden übrigen Mosaiken aus der Zeit Paschalis I. zu erkennen.

Hin und wieder aber wurde die Kunst dieser Epoche doch noch angehalten, den neuen Anschauungen der Zeit Ausdruck zu geben. In der Mitte der Apsis von S. Agnese steht nicht Christus, sondern die Titularheilige der Kirche, und in der Apsis und am Tribunenbogen des Oratoriums von S. Venanzio beim Lateran (Abb. 28) sind 14 meist wenig hervorragende Heilige angebracht, bedeutsame Zeichen von der wachsenden

Heiligenverehrung. Auch von der zunehmenden Verehrung der Maria zeugen die Mosaiken. Fassen wir in diesem Sinne noch einmal ihre bereits vorher erwähnten Darstellungen innerhalb dieser Epoche zusammen: In der Mitte der Apsis des Oratoriums von S. Venanzio tritt sie noch bescheiden als Orantin unter dem Brustbild ihres göttlichen Sohnes auf. Ebenfalls als Betende, aber schon in den kaiserlichen Prachtgewändern von Byzanz, erschien sie an der Wand über dem Altar des Oratoriums der alten Peterskirche, dagegen thronte sie bereits in der

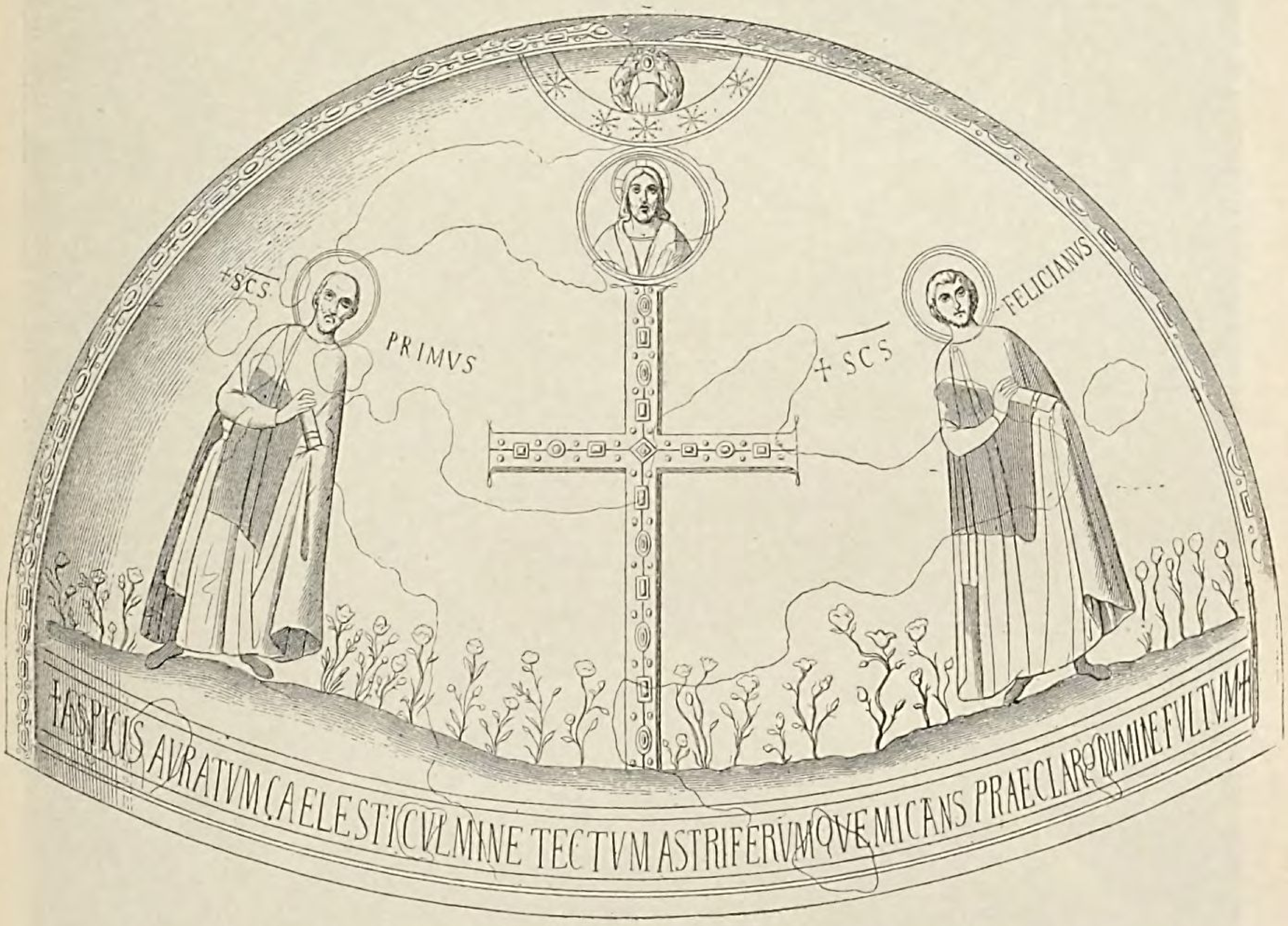


Abb. 26. Apsismosaik von S. Stefano rotondo zu Rom.

Lünette über dem Altar desselben Oratoriums mit dem Kinde feierlich begleitet von den beiden Apostelfürsten, und ein Jahrhundert später zeigte sie sich am Tribunenbogen von S. Cecilia mit dem Kinde thronend, begleitet von der Ehrenwache zweier Engel und inmitten der feierlichen Prozession von zehn, Kronen darbringenden Jungfrauen. In der gleichzeitigen Apsis von S. Maria della Navicella hat sich die Ehrenwache zu einer ganzen Schar von Engeln gesteigert.

Der politische Aufschwung, welchen das Papsttum unter Leo III. (795—816) nahm, als der mächtige Kaiser Karl sich neben den Nachfolger Petri stellte, spiegelt sich auch in der Mosaikmalerei, wenn

auch nicht in wirklich künstlerischem Aufschwung, so doch in gesteigerter Thätigkeit. Ausser dem Speisesaal des Lateran, welcher uns hier nicht näher angeht, liess Leo III. mehrere Kirchen mit Mosaiken schmücken. Von dem Tribunenbogen von SS. Nereo ed Achilleo mit der Verklärung Christi ist schon die Rede gewesen. In der

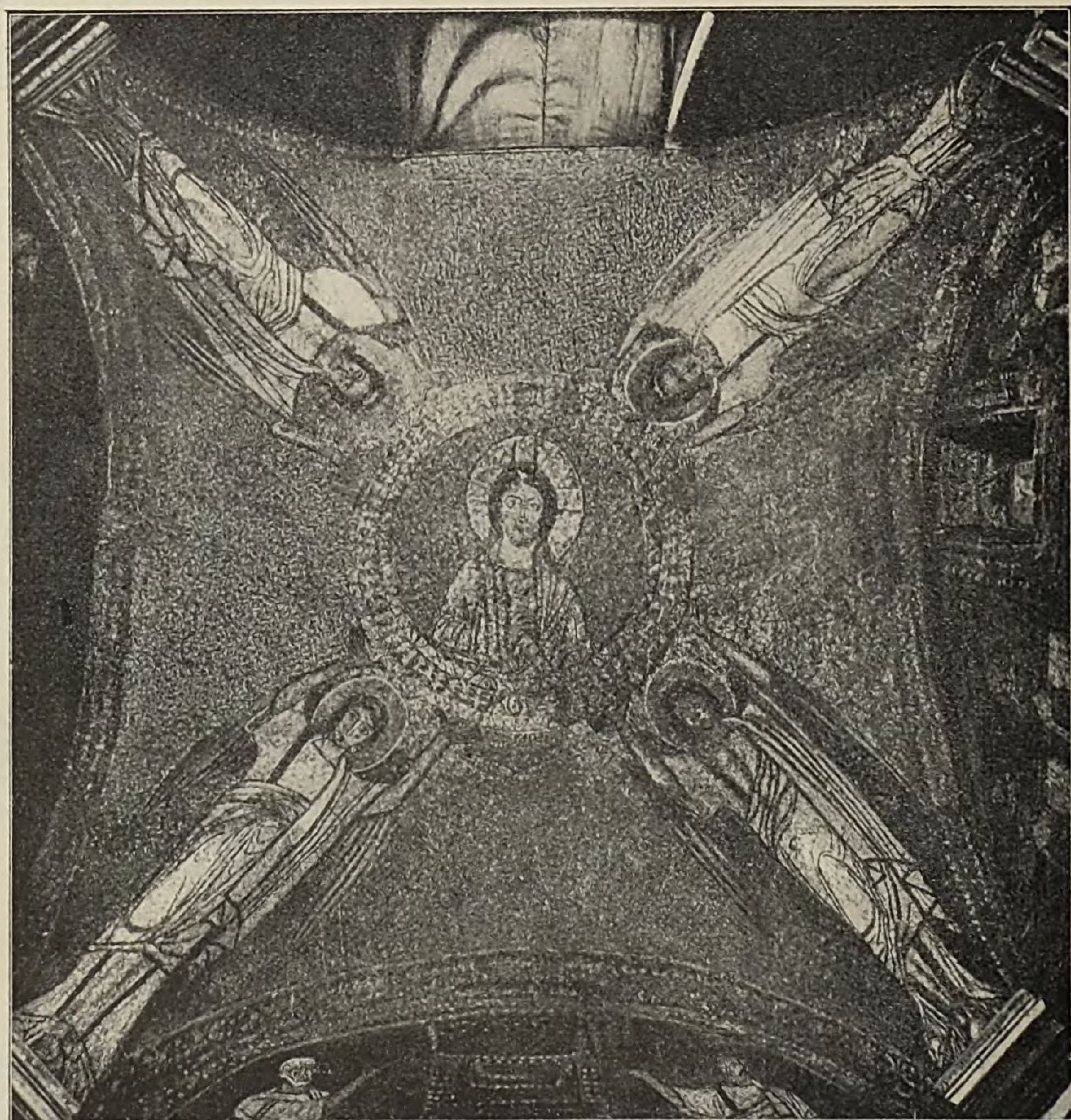


Abb. 27. Decke der Cappella S. Zeno in S. Prassede zu Rom.

vatikanischen Basilika errichtete er nach dem Liber pontificalis das Oratorium von S. Croce und stattete es mit Mosaiken aus, deren Gegenstände wir nicht kennen. Dagegen haben wir von dem ebenfalls zerstörten Apsismosaik in S. Susanna „inter duas lauros“ nähere Kunde. In der Mitte war der Heiland dargestellt, rechts von ihm die Madonna, Petrus, Susanna, und Leo III. mit dem Modell der Kirche; links Paulus, der

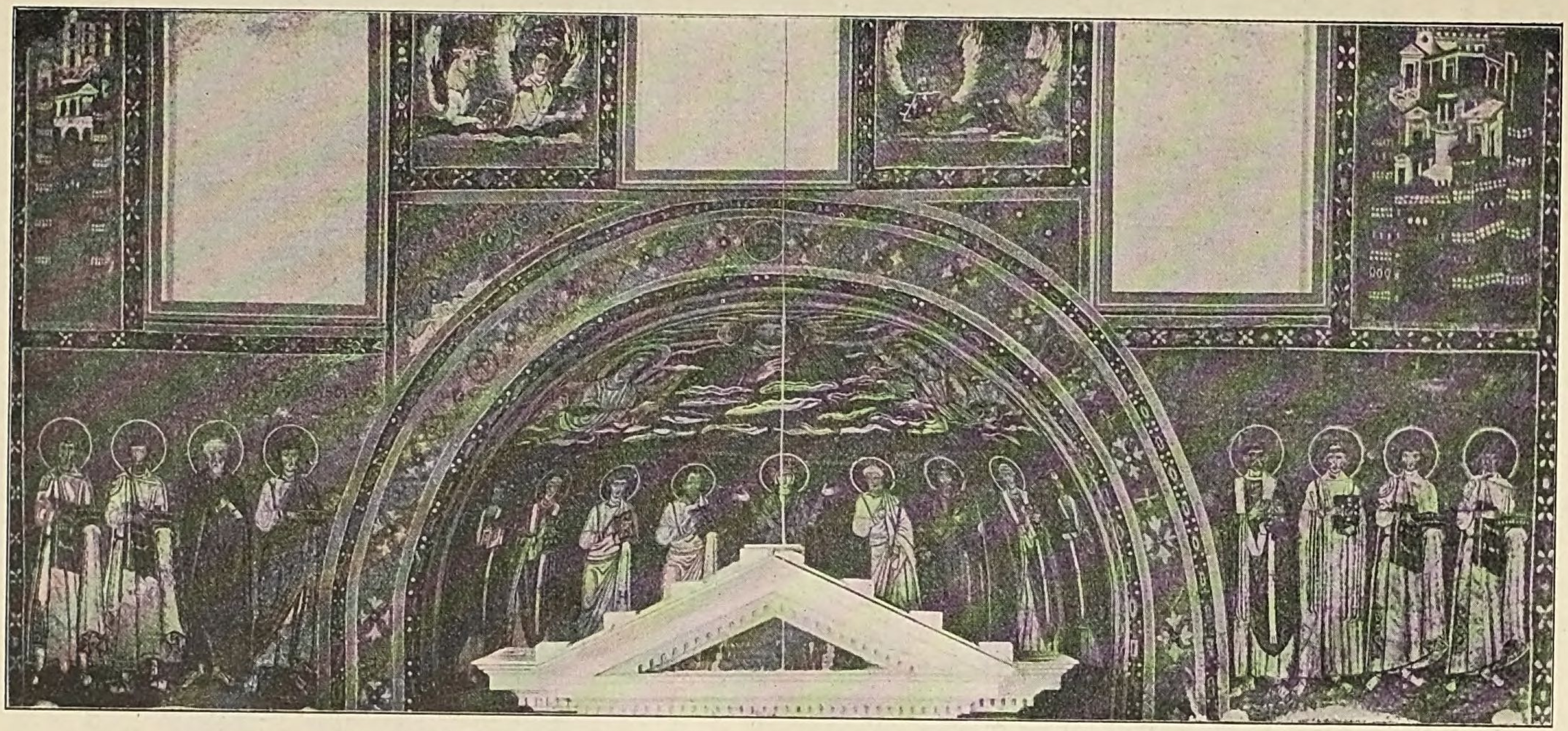


Abb. 28. Apsis und Tribunenbogen des Oratoriums S. Venanzio beim Lateran.

heilige Papst Cajus, Oheim der Susanna, der heilige Gabinus, Vater der Susanna, und Karl der Grosse. Letzterer und Leo III. durch viereckige Nymben als noch lebend bezeichnet.[1]) Diese Gegenstände weichen nicht von dem seit dem 5. Jahrhundert üblichen Typus ab, wiederholen aber doch nicht eine bestimmte Darstellung, wie es wenig später Gebrauch wurde; dass die Zeit Leos III. aber auch eigene Gedanken hatte, zeigte sie an der Auswahl der Gegenstände für den Tribunenbogen von S.S. Nereo ed Achilleo.

Sehr bald jedoch im weiteren Verlauf des 9. Jahrhunderts sank die Kunst bis in vollständige Unfähigkeit zu neuer Erfindung herab, wenigstens an der allerheiligsten Stelle der Apsis und des Tribunenbogens kopierte sie nur noch mit geringen, den besonderen Anforderungen der betreffenden Kirche entsprechenden Änderungen. Vorerst hielt noch die unter Leo III. gesteigerte Thätigkeit an, indem die Regierungszeit Paschalis I. (817—24) sich durch eine ganz besonders grosse Zahl von Mosaiken auszeichnet. Die Mosaiken seiner und der unmittelbar folgenden Zeit sind ein glänzendes Zeugnis dafür, wie einzig richtig dem allgemeinen Gefühl nach der Schmuck von Apsis und Tribunenbogen in S.S. Cosma e Damiano die Aufgabe gelöst hatte; denn alle, mit Ausnahme von S. Maria della Navicella, kopieren dieses Beispiel: S. Prassede in Apsis und Tribunenbogen (Abb. 29), S. Cecilia und S. Marco in der Apsis. Bei dem Mosaik von S. Marco (Abb. 30) begeht man die unglaubliche Geschmacklosigkeit, die einzelnen Gestalten auf kleine viereckige Basen zu stellen, so dass sie jetzt erst recht wie Puppen aussehen. Am Tribunenbogen ist das Brustbild Christi zwischen den Evangelistensymbolen dargestellt. Wo die Kunst des 9. Jahrhunderts einmal eine eigene Erfindung versucht, da fällt diese höchst kläglich aus, wie die trockene Allegorie am Triumphbogen von S. Prassede beweist. Dort ist nämlich das himmlische Jerusalem als ein edelsteinbesetzter Mauerring dargestellt, Christus steht in der Mitte zwischen zwei Engeln und den 12 Aposteln, welche von Maria und dem Täufer mit Praxedis geführt werden, etwas weiter zurück stehen zwei Propheten, wahrscheinlich Jesaias und Jeremias. Den Thoren dieser Gottesstadt nahen von aussen die Schaaren der Seligen mit Kronen und Palmzweigen in den Händen, geführt und in Empfang genommen von Engeln und von Petrus und Paulus. Besser war die in einzelnen Teilen schon erwähnte Mosaikdarstellung am Tribunenbogen von S. Cecilia. Sie ahmte zwar nicht, wie der Tribunenhogen von S. Prassede, ein bestimmtes Beispiel nach,

1) Eug. Müntz im Am. journal of arch. 1886.

aber griff doch in allen Einzelheiten auf früheres zurück. Im Scheitelpunkt thronte nach byzantinischer Weise die Madonna mit dem Kinde von zwei Engeln bewacht; der altchristlich-ravennatischen Kunst ist die

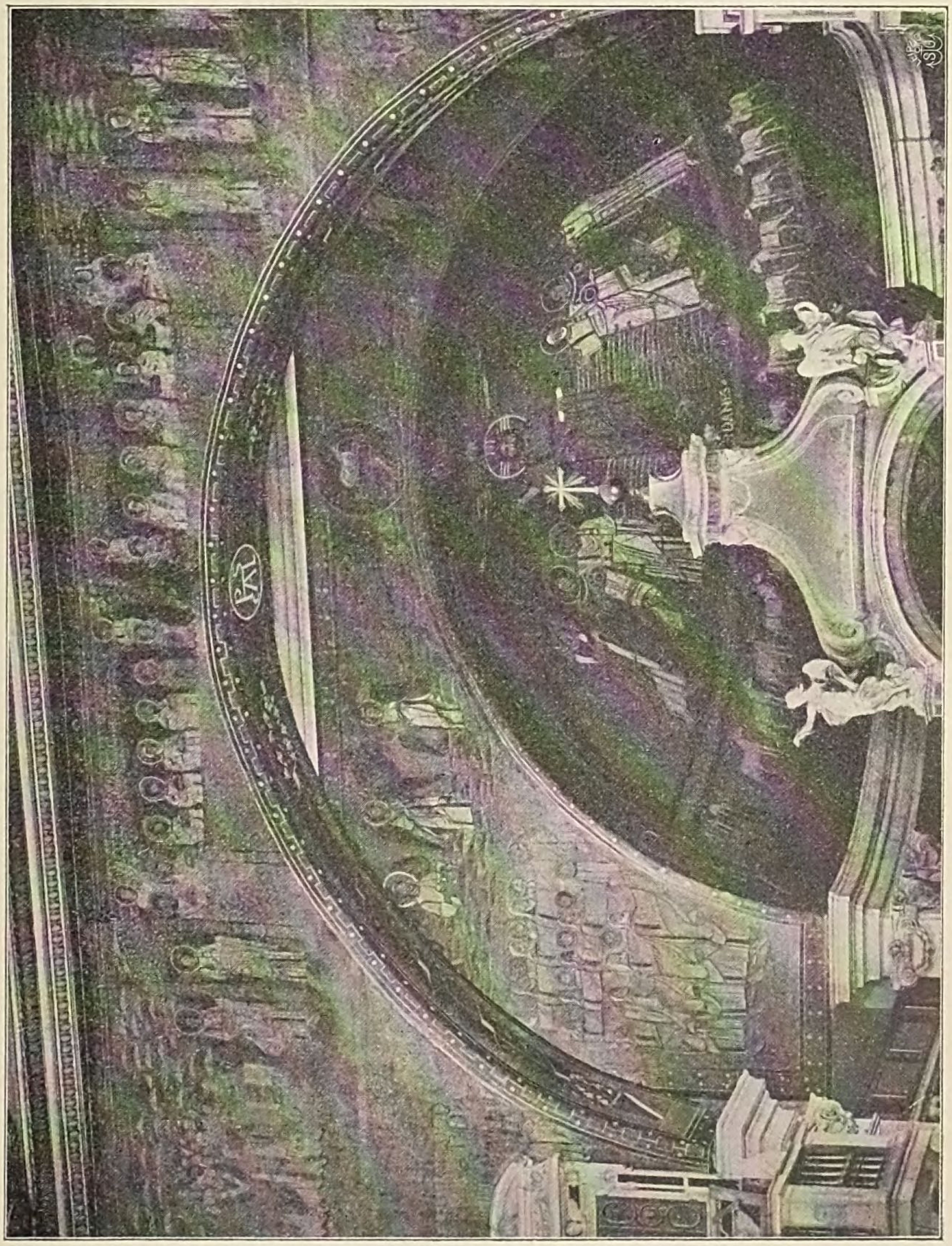


Abb. 29. Triumphbogen, Tribunenbogen und Apsis von Santa Prassede zu Rom.

Prozession von 10 heiligen, Kronen darbringenden Jungfrauen entlehnt, welche zwischen Palmen zu je 5 von beiden Seiten aus den Städten Bethlehem und Jerusalem hervor auf die Madonna zuschreiten. Dar-

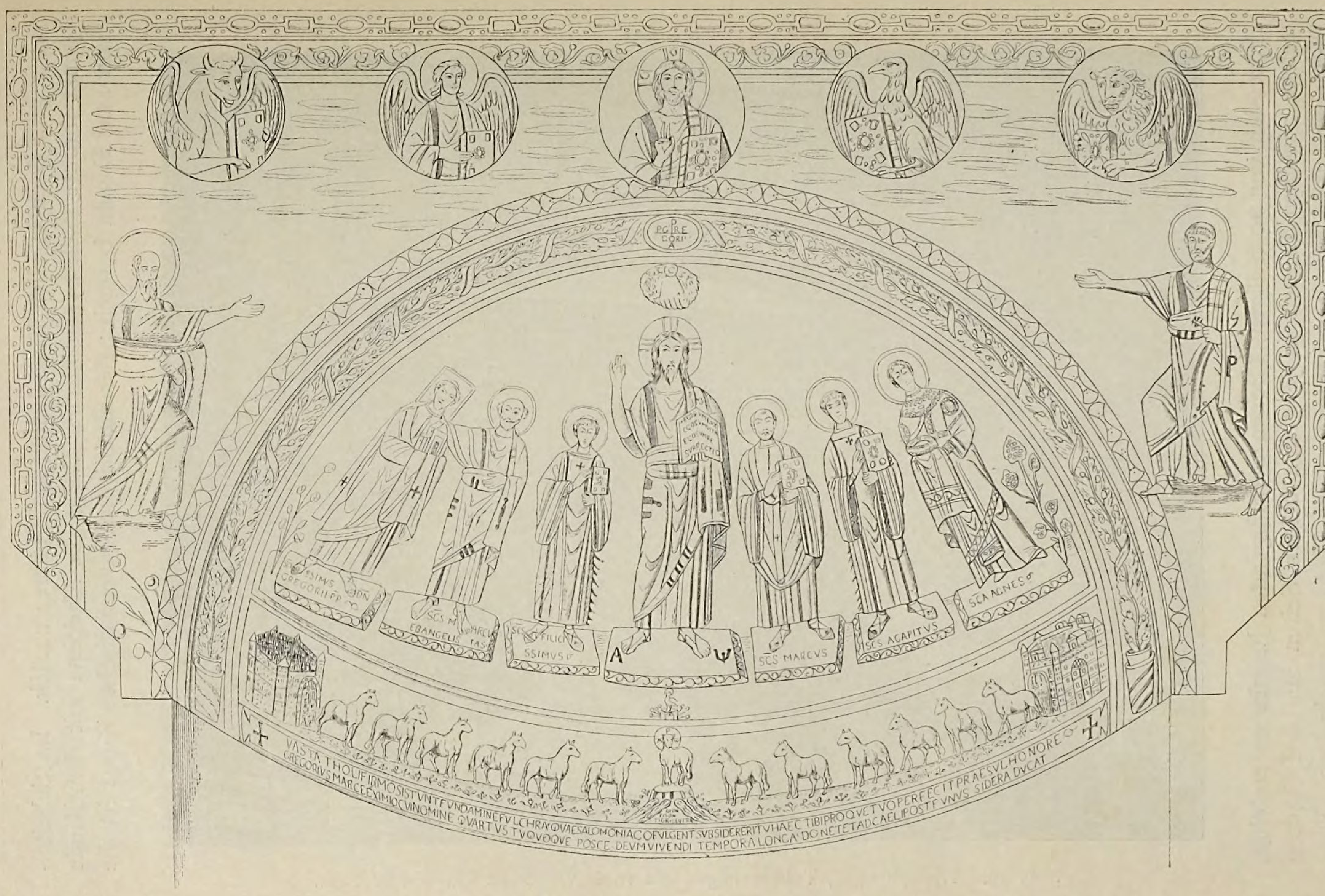


Abb. 30. Apsis und Tribunenbogen von San Marco zu Rom.

unter zu beiden Seiten der Bogenöffnung befinden sich die üblichen 24 Ältesten.[1])

Aus der Mitte des 9. Jahrhunderts stammten die von der modernen Wissenschaft bisher nicht verzeichneten Mosaiken in der Apsis von S. Martino ai Monti, welche Papst Leo IV (847—855) herstellen liess,[2]) und die unter Benedikt III (855—858) gearbeiteten Mosaiken in der Apsis von S. Maria in Trastevere, beide in ihren Gegenständen unbekannt; letztere mussten später den Mosaiken des 12. und 13. Jahrhunderts den Platz räumen. Das letzte Werk der römischen Mosaicisten des frühen Mittelalters waren die Mosaiken im Mittelschiff der alten Lateransbasilika, welche unter Sergius III um das Jahr 907 ausgeführt wurden, und deren Gegenstände ebenfalls nicht bekannt sind.[3])

Es zeigte sich, dass die Mosaikkunst sich in Rom gänzlich ausgelebt hatte, vom Anfang des 10. Jahrhunderts erlosch sie dort gänzlich für fast zwei und ein halb Jahrhunderte. Das kann nicht mit der angeblichen allgemeinen Furcht vor dem Weltuntergang im Jahre 1000 zusammenhängen, denn diese ist als eine Fabel erwiesen worden.[4])

Schon in der altchristlichen Zeit war die Ausschmückung des Langhauses mit Mosaiken eine Seltenheit, wir kennen nur das Beispiel von S. Maria Maggiore zu Rom, der Felixbasilika bei Nola und S. Apollinare nuovo zu Ravenna. Seitdem kommt sie in grösseren Kirchen überhaupt nicht mehr vor. Auch in Wandmalerei, welche, wie wir gleich sehen werden, die Mosaikkunst vom 9. u. 10. Jahrhundert an verdrängte, wissen wir nur zwei Beispiele, und zwar liess Papst Formosus (891—896) die Oberwände des Mittelschiffes der alten Peterskirche mit zahlreichen Bildern in je zwei Reihen über einander versehen. Es war nach alter Sitte eine Konkordanz zwischen altem und neuem Testament, indem die rechte Seite dem ersteren und die linke dem letzteren gewidmet war.[5]) Inhaltlich den gleichen, teilweise noch

1) Abgebildet bei Ciampini, Vetera Monimenta, Band II, Tafel LI.

2) Gio. Antonio Filippini: Ristretto di tutto quello che appartiene all' antichità e veneratione della chiesa de' S. S. Silvestro e Martino de' Monti di Roma. Roma 1639.

3) Eug. Müntz im Am. journal of arch. 1886. S. 305.

4) Jules Roy: L' An Mille, Paris 1885 und Pietro Orsi in der Rivista storica italiana 1887, fasc. 1.

5) Bezeugt durch Panvinio (Spicilegium IX, S. 233) und Giacomo Grimaldi (Eugène Müntz: Recherches sur l'oeuvre archéologique de Jaques Grimaldi. Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome I, Paris 1887). Grimaldi zählt folgende Gegenstände der Darstellung auf: An der rechten Oberwand waren zwischen den Fenstern stehende Propheten gemalt. Gleich unter den Fenstern waren folgende Geschichten dargestellt: Die Tiere gehen in die Arche. — Die Arche schwimmt auf den Wassern. — Erscheinung der

erhaltenen Schmuck hatten die Oberwände des Langhauses von San Pietro di Ferentillo zwischen Terni und Spoleto, nur dass die Geschichten des alten Testaments auf der linken und die des neuen auf der rechten Seite standen. Auf jeder Seite waren es drei Reihen übereinander mit je zehn Bildern. de Rossi setzt diese Gemälde in die Zeit vom 8.—10. Jahrhundert. Da sie nicht in Mosaik sondern in Wandmalerei ausgeführt sind, werden sie wohl frühstens dem 9. Jahrhundert angehören.[1])

Auch kleinere Räume werden nur höchst selten mit reicherem Mosaikschmuck ausgestattet. Ein Beispiel davon ist aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts bekannt. Es sind die Mosaiken des jetzt zerstörten Oratoriums der heiligen Jungfrau in der vatikanischen Basilika, das von Papst Johann VII (705—707) errichtet und ausgeschmückt wurde. Einzelne Teile der Mosaiken haben wir bereits kennen gelernt. An der Altarwand befand sich über der Arkade, unter welcher der Altar stand, in der Mitte ein grosses Bild der Madonna, als Orantin in byzantinischem Prachtgewande. Papst Johann VII brachte ihr das Modell des Oratoriums dar. Rings herum waren in sieben Bildern Vorgänge aus dem Leben Christi von der Verkündigung bis zur Auferstehung dargestellt. Die Lünette unter dem Bogen oder Tabernakel des Altars enthielt ein Mosaik, welches die heilige Jungfrau mit dem Kinde auf dem Arm zwischen den beiden Apostelfürsten darstellte. Fünf Vor-

drei Engel vor Abraham. — Abraham schickt Hagar und Ismael fort. — Er bereitet den Esel zum Opfer Isaaks. — Er ist im Begriff Isaak zu opfern. — Isaak bittet, ihm das Wildpret zu bringen. — Das Wildpret wird gebracht. — Drei nicht mehr erkennbare Bilder. — Darunter in umgekehrter Reihenfolge: Moses und Aaron sprechen zu Pharaoh, dass er ihr Volk ziehen lasse. — Moses verwandelt den Stab vor Pharaoh in eine Schlange. — Mit dem Stabe verwandelt er Wasser in Blut. — Er berührt das Wasser der Flüsse und es kommen Frösche daraus hervor. — Er berührt die Erde und es entstehen Ameisen. — Er streut Asche aus, und Hagel erschlägt das Vieh. — Feuer und Hagel töten die Menschen. — Heuschreckenplage. — Engel töten die Erstgeburt. — Untergang Pharaoh's im roten Meer, und Moses, wie er die Wasser des Meeres mit dem Stabe berührend daraus hervorgeht. — Auf der andern Wand befanden sich die Geschichten des neuen Testaments, aber diese waren, weil die Wand etwas nach hinten überhing, so verstaubt, dass Grimaldi nur noch folgende erkennen konnte: Taufe Christi. — Auferweckung des Lazarus. — Mitten auf der Wand über dem Altar der Apostel Simon und Judas: Der Gekreuzigte mit den Schächern, neben ihm Maria und Johannes; gleich unter dem Kreuz die Köpfe der Apostel Simon und Judas. — Christus in der Vorhölle. — Christus erscheint den elf Aposteln. — Grimaldi nennt die Malereien roh, ungeschickt und entfärbt. Nikolaus III (1277—80) liess innerhalb eines ornamentalen Mosaikfrieses über den Kapitellen Brustbilder von Päpsten anfertigen.

1) de Rossi, Bullettino 1879 und 1880, S. 56. Ausserdem enthält die Kirche in der Kapelle rechts neben dem Chor die thronende Madonna mit dem Kinde und der Ehrenwache zweier Engel. Vor ihr kniet ein Abt. Etwa 12. Jahrhundert.

gänge aus der Legende der beiden Apostel befanden sich an der linken Seitenwand des Oratoriums. Die Gestalt der Madonna als Orantin steht jetzt in der Kirche S. Marco zu Florenz über dem Altar, und Reste der anderen Mosaiken werden in den Grotten des Vatikan aufbewahrt. Aus dem 9. Jahrhundert stammt der Mosaikschmuck der Cappella S. Zeno in S. Prassede zu Rom. Dort sind, wie ebenfalls schon bemerkt, altchristliche Motive verwertet, und die Aussenwand schmücken zahlreiche Brustbilder von Heiligen.

Beim Untergang der Mosaikkunst im Anfang des 10. Jahrhunderts trat die weniger kostspielige und einfachere Wandmalerei an ihre Stelle. Sie fährt in den Geleisen ihrer Vorgängerin fort. Das byzantinische Motiv einer Engelglorie, welches wir zuerst in der Apsis von S. Maria della Navicella kennen gelernt haben, kehrt an dem erst neuerdings von der Tünche befreiten Tribunenbogen von S. Maria in Cosmedin zu Rom wieder; Christus erscheint dort umgeben von vielen Engeln (wohl noch 9. Jahrhundert und zwar Zeit Nikolaus I 858—867).[1]) In der wohl dem 10. Jahrhundert angehörenden Apsismalerei von S. Elia bei Nepi ist wieder einmal eine Anleihe bei S. S. Cosma e Damiano gemacht, aber die Anordnung des Vorbildes ist in ihrer Bedeutung schon nicht mehr verstanden, denn Petrus und Paulus, welche dem Heiland zunächst stehen, werden von Elias und Moses(?), die zu äusserst auftreten, durch je eine Palme, auf deren einer der Phönix sitzt, getrennt. In einem schmalen Streifen darunter stehen 12 Lämmer zwischen Palmen. Ganz besonders tritt hier die byzantinische Engelverehrung hervor, indem in einer unteren Zone der Apsis die drei Erzengel mit Weltkugeln und Heroldstäben in den Händen in langen byzantinischen Gewändern stehen,[2]) zu ihren beiden Seiten erscheinen je vier Jungfrauen ebenfalls in byzantinischer Kleidung. Zum erstenmal stehen im Abendland die Erzengel an so hervorragender Stelle, zuerst finden wir Michael und Gabriel in feierlicher byzantinischer Weise in S. Apollinare in Classe, wo sie noch die bescheidenere Stelle an den schmalen Wandpfeilern zu beiden Seiten des Eingangs zur Apsis einnehmen. Wie die Hauptdarstellung der Apsis borgt auch der Tribunenbogen in S. Elia das Hauptmotiv von S.S. Cosma e Damiano, indem dort in je zwei Reihen zu

1) G. B. Giovenale: La basilica di S. M. in Cosmedin. Roma 1895.

2) Die mittelste Figur ist nicht mehr deutlich zu erkennen, man sieht nicht einmal mehr, ob sie gestanden oder auf einem Thron gesessen. Vielleicht ist es auch der Heiland, worauf der Kreuzesstab in der einen Hand zu weisen scheint. Neben ihr ist in kleinerer Gestalt ein Mönch dargestellt, wohl der Stifter der Bildes, der mit der Hand auf sie hinweist. Sollte die Figur Christus sein, so erscheinen also zwei Erzengel als sein Gefolge, auch dann aber haben sie eine bevorzugte Stellung.

den Seiten der Apsisöffnung die 24 Ältesten dargestellt sind. Mangelndes Verständnis des Vorbildes finden wir auch hier, indem die Ältesten statt der Kronen Kelche darbringen. Der oberste Streifen des Tribunenbogens und seine Fortsetzung an den Schmalwänden greift in der Darstellung nach Ravenna zurück und entlehnt das Motiv aus S. Apollinare in Classe, indem eine Reihe von Heiligen zwischen Palmen mit Schriftrollen in den Händen gemalt ist. Ein, soviel wir wissen, für den Schmuck einer Kirche neues Motiv bringen die beiden Schmalwände des Querhauses bei. Da sind in je drei Streifen unter einander je zwei Bilder aus der Apokalypse gemalt. Auf jedem Bilde ist ausser der Vision Johannes angebracht. Zu erkennen ist noch auf der rechten Schmalwand: 1. Johannes vor dem in der Mandorla thronenden Herrn niedergeworfen und auf demselben Bilde die Vision mit den 24 Aeltesten. 2. Hinter vier Jünglingen, welche Posaunen blasen, steht je ein Engel zu den Seiten eines Wassers mit Fischen darin. Über dem Wasser schwebt ein Engel, und noch ein Engel steht posaunenblasend rechts auf dem Bilde. Vielleicht ist die Vision gemeint von den Engeln, welche die Winde festhalten. 4. Der Engel, welcher den Drachen im Abgrund verschliesst. 5. Die vier Reiter. 6. Eine auf den Drachen bezügliche Vision, fast ganz zerstört. An der linken Schmalseite ist noch erkennbar ein Kampf von Engeln gegen Drachen und das apokalyptische Weib vom Drachen bedroht. In illustrierten Büchern hat es wohl schon zur altchristlichen Zeit eine Bilderreihe aus der Apokalypse gegeben, denn das älteste bekannte Beispiel, eine Handschrift in der Stadtbibliothek zu Trier, wahrscheinlich aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts geht auf ältere Vorbilder zurück[1]). An den Wänden der Kirchen haben wir bisher nur einzelne Symbole und die 24 Ältesten der Apokalypse gefunden. S. Elia bei Nepi ist das erste erhaltene Beispiel einer ganzen Bilderreihe aus diesem biblischen Buch, was für unsere spätere Betrachtung von Wichtigkeit ist.[2])

In der kleinen Kirche S. S. Abbondio ed Abbondanzio zu Rignano flaminio bei Rom sind am Tribunenbogen Wandmalereien des 11. Jahrhunderts erhalten. Die Wand des Tribunenbogens geht bis unter das Dach der Kirche hinauf und ist daher oben dreieckig abgeschlossen. Das hat auf die Anordnung der Bilder eingewirkt. In der Dreieckspitze erscheint das Lamm umgeben von den vier Evangelistensymbolen und den sieben Leuchtern. Darunter über dem höchsten

1) Frimmel: Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Wien 1885.

2) An der Apsiswand befinden sich noch zwei Darstellungen aus der Legende des heiligen Anastasius.

Punkt des Bogens das Brustbild Christi flankiert von zwei Seraphim und anderen Engeln. Zu beiden Seiten des Bogens die 24 Ältesten, welche ihre Kronen darbringen.[1])

Wahrscheinlich aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts stammt die Ausmalung von S. Urbano alla Caffarella bei Rom. Sie ist hier aber nur von beschränkter Wichtigkeit, denn die Kirche ist ein für den christlichen Gottesdienst umgewandeltes antikes Grabmal. Es ist im Innern ein einfacher fast quadrater Raum, der für eine sinnvolle Anordnung der Malereien wenig Gelegenheit bot; ein einziger Bilderstreifen zieht sich um alle vier Wände herum. Die hauptsächlichste Bedeutung der Malereien beruht in dem erstmaligen Vorkommen des Opfertodes Christi an bevorzugter Stelle, nämlich in der Mitte der Eingangswand. Wie wir später sehen werden, befand dieselbe Darstellung sich an entsprechender Stelle in dem Typus der byzantinischen Kirche. Es ist, wie auf allen gleichzeitigen Werken, weniger der Vorgang der Kreuzigung wiedergegeben als eine repräsentative Darstellung. Christus ist nicht sterbend, sondern triumphierend aufgefasst mit geöffneten Augen, zu seinen beiden Seiten sind die Schächer gemalt, Longinus sticht in die Seite des Herrn, ein Mann reicht den getränkten Schwamm hinauf, Maria und Johannes stehen zu beiden Seiten des Kreuzes, die Halbfiguren zweier Engel schweben darüber, zu den Füssen des Kreuzes strecken zwei Männer verehrend die Hände aus. Links und rechts davon sind an der Eingangswand Passionsscenen gegeben, daran schliessen sich auf einem Teil der rechten Seitenwand die Kindheitsgeschichte Christi, auf einem Teil der linken die der Passion unmittelbar vorangehenden Scenen. An der Altarwand wird das Mittelfeld von dem zwischen zwei Engeln und Petrus und Paulus thronenden Christus eingenommen, der Heiland hat also nach byzantinischer Weise das feierliche Gefolge aus den himmlischen Heerscharen erhalten. Er segnet auch griechisch, während in der Kunstform sämtlicher Bilder nur wenig byzantinische Anklänge zu bemerken sind. Zu beiden Seiten des Mittelbildes und auf die Seitenwände übergreifend sind Vorgänge aus dem Leben des heiligen Urban, des Titulars der Kirche, angebracht.

* *

*

So hatte die italische Kunst ein 500jähriges trauriges Dasein gefristet als verkrüppelte Fortsetzung der altchristlichen Kunst und sich

1) Domenico Tumiati in L'arte (già Archivio storico dell' Arte) 1898, S. 12 ff.

kümmerlich genährt von schwächlichen Anleihen bei jener grossen Epoche und von der Aufnahme einzelner Elemente der byzantinischen Kunst. Da berief von 1066 an der Abt Desiderius von Montecassino byzantinische Künstler, welche die neuerbaute Kirche mit Mosaiken ausschmücken mussten. Das war ein schicksalsvoller Augenblick, zunächst für die süditalische Mosaikkunst und Malerei, denn im Anschluss daran entstand eine süditalisch-byzantinische Künstlerschule, welche zahlreiche und, wenigstens auf Sizilien, hochbedeutsame Werke ins Leben rufen sollte. In einem Fall scheinen byzantinische Künstler schon vorher im mittleren Italien thätig gewesen zu sein und zwar in einem griechischen Kloster, dem von Grottaferrata, welches von dem hl. Nilus dem Jüngeren im Jahre 1004 gegründet und dessen Kirche 1025 vollendet wurde. Dort befindet sich über der Eingangsthür ein Mosaik, welches den Heiland thronend zwischen Maria und einem männlichen Heiligen, wahrscheinlich Basilius,[1]) darstellt, während in kleiner Figur der Stifter, wahrscheinlich Abt Bartolomäus, dabei steht. In der Anordnung der Figuren und im Gedanken der Anbringung ist es verwandt mit dem Mosaik im Innern von San Marco zu Venedig über der Eingangsthür und wird mit jenem ungefähr gleichzeitig sein, also aus der Erbauungszeit der Kirche stammen. Bei der starken Erneuerung des Werkes ist ein künstlerisches Urteil schwierig.

Die ersten Werke freilich, welche von den Schülern jener griechischen Künstler des Desiderius geschaffen wurden, zeigen, dass bei dem barbarisch tiefen Stand der italischen Kunst ein günstiges Resultat nicht so leicht zu erreichen war. Dennoch ist die Ausmalung der Kirche S. Angelo in Formis bei Capua, welche zwischen 1058 und 1087 ausgeführt wurde, für uns von der grössten Wichtigkeit, denn hier liegt ein vollständiges Beispiel vor, wie man damals das Innere einer Kirche schmückte. Die Technik ist nicht Mosaik, sondern Wandmalerei. Dass die Bilder von Künstlern ausgeführt sind, welche bei jenen Griechen des Desiderius in die Schule gegangen waren, lehrt uns unwiderleglich der Stil; aber auch ikonographisch sind in den einzelnen Kompositionen aus dem Leben Christi so viele byzantinische Motive nachgewiesen worden, dass hier ein starker Einfluss jener Kunst festgestellt werden muss.[2]) Diese byzantinische Einwirkung hat jedoch, wie wir sehen

1) Arthur L. Frothingham hält den Heiligen für Johannes den Täufer. Gaz. arch. 1883, S. 348 ff. Ebenda Tafel 57 und 58 Abbildungen dieses und des später erwähnten Mosaiks am Triumphbogen der Kirche.

2) E. Dobbert: Zur byzantinischen Frage. S. Angelo in Formis. Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen XV, 1894, gegen F. X. Kraus: Die Wandgemälde von S. Angelo

werden, ihre bestimmten Grenzen. Der Bilderschmuck der Kirche ist folgender: An den Oberwänden des Mittelschiffs ist das Leben Christi in nicht weniger als je drei Streifen übereinander erzählt (teils übertüncht), und auch die Seitenschiffe sind oder waren mit Bildern und zwar mit den Geschichten des alten Testaments versehen. Im Mittelschiff (Abb. 31) enthält die oberste Reihe der rechten Wand die Kindheitsgeschichte Christi bis zum Kindermord, letzteren ausgeschlossen, die oberste Reihe der linken Wand Kindermord, Jesus zwölfjährig im Tempel, Predigt des Täufers, Taufe, Versuchungen. Die zweite Reihe rechts erzählt die Wunder Christi, links meistens Gleichnisse. In der dritten Reihe sind rechts die letzten Wunder und die ersten Passionsscenen bis zum Abendmahl, links die Passion vom Gebet am Ölberg an bis zur Himmelfahrt dargestellt. Eine enge Verbindung zwischen den neutestamentlichen Malereien des Mittelschiffes und den alttestamentlichen der Seitenschiffe ist dadurch geschaffen, dass in den Zwickeln zwischen den Arkadenbögen der Säulenreihen im Mittelschiff Einzelgestalten von Propheten und anderen alttestamentlichen Vorläufern, auch einer Sibylle, in den Seitenschiffen von Heiligen des neuen Bundes gemalt sind[1]). In der Hauptapsis (Abb. 32) thront der Heiland (griechisch) segnend und ein Buch haltend, zu seinen beiden Seiten erscheinen die vier Evangelistensymbole. Im Scheitelpunkt ist der Himmel durch einen Halbkreis mit reicher ornamentaler Verzierung angegeben. Darin schwebt die Taube des heiligen Geistes. In der tieferen Zone erscheinen wieder wie in der Apsis von S. Elia die drei Erzengel in byzantinischer Tracht mit Scepter und Kugel. Zu äusserst rechts und links stehen der heilige Benedikt als Stifter des Ordens, dem die Kirche angehört, und der Abt Desiderius als Stifter der Kirche. In der Apsis des rechten Seitenschiffes ist die Halbfigur der Madonna gemalt, feierlich eingerahmt durch die Halbfiguren zweier Engel. In der Zone darunter befinden sich sechs Halbfiguren von Kronen tragenden weiblichen(?) Heiligen. Die innere Fassadenwand ist mit dem jüngsten Gericht bemalt, die erste Darstellung dieses Gegenstandes in einer italischen Kirche.

Trotz des starken Einflusses der byzantinischen Kunst in den einzelnen Bildern und in der Form hat die Auswahl und Anordnung der Bilder im ganzen nichts Byzantinisches, sondern hält sich

in Formis. Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen XIV, 1893, welcher die Malereien als das vollständigste Beispiel der Karolingisch-Ottonischen Bilderbibel in Anspruch genommen hatte.

1) Die Concordanz zwischen altem und neuem Testament war nach dem Bericht des Leo von Ostia auch im Atrium der Hauptkirche von Montecassino gemalt.

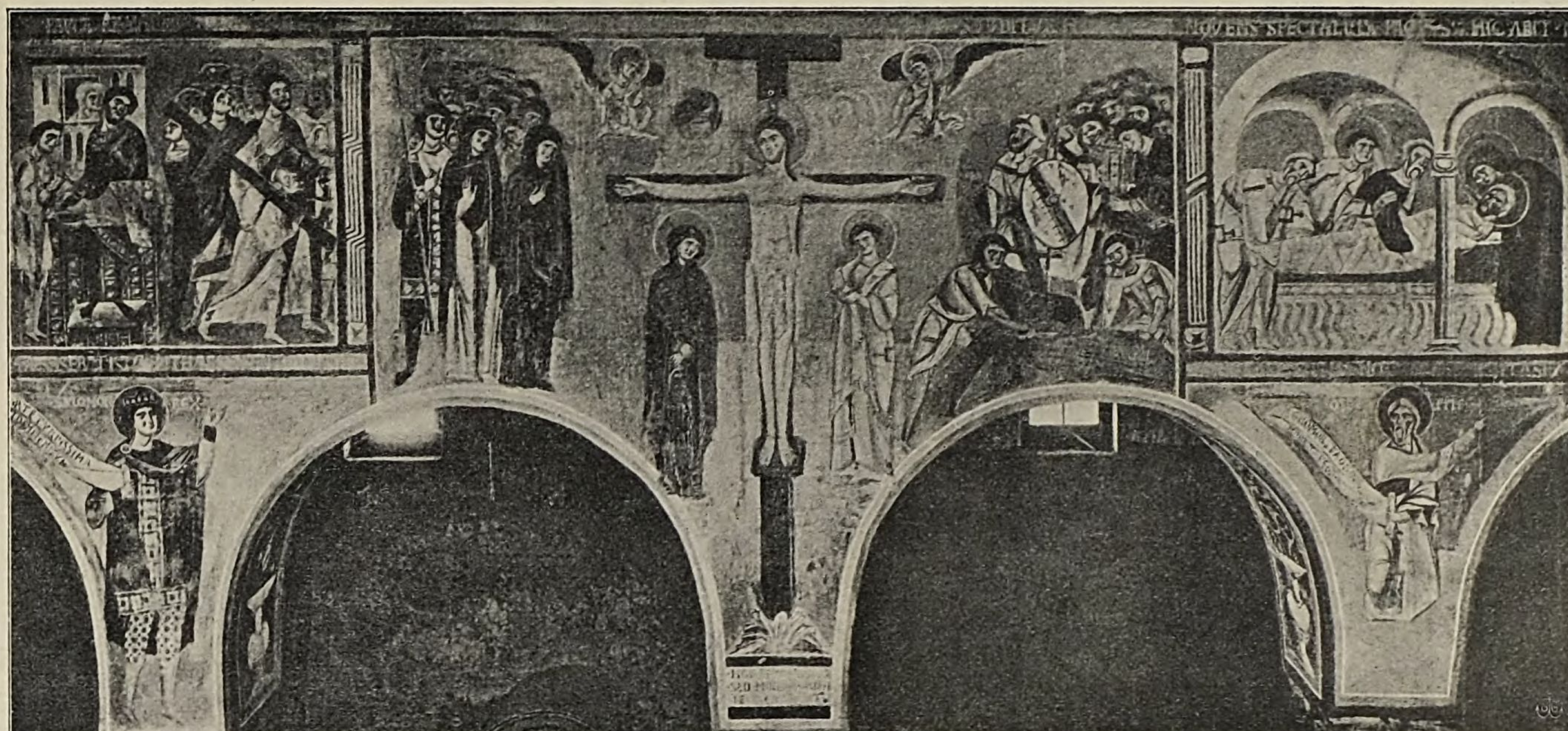


Abb. 31. Stück der linken Oberwand des Mittelschiffes von Sant' Angelo in Formis nach dem Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1893.

ganz innerhalb der Grenzen der italischen Ueberlieferung aus der altchristlichen Zeit und atmet durchaus abendländischen Geist,



Abb. 32. Apsis von Sant' Angelo in Formis.

wie auch die Bauform der Kirche im wesentlichen abendländisch ist. In den Hauptgrundsätzen weicht der Bilderschmuck von S. Angelo in Formis nicht von denen ab, nach welchen schon eine altchristliche

Basilika geschmückt wurde. Was von gegenständlichen byzantinischen Motiven vorhanden ist, wie die griechiche Segensgeberde des Herrn, die hervorragende Stellung der Erzengel, die feierliche Begleitung der allerheiligsten Personen durch Engel, war schon im Lauf der letzten 500 Jahre, oder gar noch früher in Italien aufgetreten und hatte dort weitere Verbreitung gefunden. Allerdings sind wohl auch das Thronen Christi und die Andeutung des Himmels durch ein Zeltdach byzantininischen Vorbildern entlehnt, aber beide Motive kommen schon in der italisch-altchristlichen Kunst vor. Letzteres in der ornamental verzierten Nische der Cappella delle Sante Rufina e Seconda im lateranischen Baptisterium, ersteres in den Apsiden der alten Peterskirche und von Santa Pudenziana. Diese Motive wurden im Abendlande aufgegeben, indem die übrigen altchristlichen Mosaiken Roms und Ravennas den Himmel nur durch Wolken andeuten (der leere Halbkreis bei S.S. Cosma e Damiano stammt erst von einer Restauration) und für die Mittelfigur der stehende Heiland von S. S. Cosma e Damiano massgebend wurde. Beide Motive wurden von der byzantinischen Kunst konserviert und hier zum ersten Mal im Abendlande wieder aufgenommen und fortan beibehalten. Die allgemeinen Grundsätze aber der Bilderauswahl und -anordnung entsprechen nicht einem byzantinischen Beispiel, sondern der abendländischen, nur wenig früheren Kirche zu Oberzell auf der Insel Reichenau, so viel beschränkter der Bilderschmuck dieser auch ist. Das ist leicht erklärlich, denn im byzantinischen Reich war seit der Herausbildung seiner spezifischen Kunst der eigentliche Basilikenbau fast ganz untergegangen, und die altchristliche Überlieferung war in Italien niemals unterbrochen worden, sondern wir haben sie in der Ausstattung sämtlicher Kirchen als massgebend verfolgen können. Zudem gehörte die Kirche S. Angelo in Formis dem Benediktinerorden, der noch ganz besondere Ursache hatte, sich fest an die römische Überlieferung zu halten, da er als eine der Hauptstützen immer in engster Verbindung mit der römischen Kirche gewesen war.

Die Bilder von S. Angelo in Formis führen in erschöpfender Weise die ganze Heilsgeschichte vor, von der Vorbereitung im alten Testament in den Seitenschiffen, der Incarnation, Geburt und Passion des Heilands, also dem Vollzug der Erlösung, bis zu seiner Verherrlichung in der Apsis und seiner Wiederkehr als Weltenrichter an der Eingangswand. F.X. Kraus[1]) weist auf den engen Zusammenhang dieses Kirchenschmuckes

1) Gesch. der christl. Kunst II, 369.

mit der im 12. und 13. Jahrhundert in den Metten als 6. Lection gelesenen „Sermo S. Augustini in natali Domini“ hin.

Eine ähnliche, nur sehr viel beschränktere Anordnung von Wandgemälden gleichen Stils, aber etwas jüngeren Datums (12. Jahrhundert) scheint die kleine, ursprünglich einschiffige Kirche S. Niccolò zu San Vittore unterhalb von Montecassino gehabt zu haben. Dort sind im Jahre 1876 Reste eines Weltgerichts, eines thronenden Christus, einer Madonna mit Kind, eines Erzengels und der Apostel Petrus und Paulus sowie des hl. Callixtus zum Vorschein gekommen.[1])

Dass andere unteritalische Kirchen das byzantinische Element in höherem Grade eindringen liessen, zeigt die Malerei in der Apsis der Basilika von S. Maria della Libera bei Sessa. Der Bau ist der Kirche von S. Angelo in Formis ganz ähnlich, die Malereien sind denen jener Kirche ungefähr gleichzeitig, sie stammen aus der Zeit des Bichofs Giovanni um das Jahr 1070 und haben den gleichen künstlerischen Charakter.[2]) In der Mitte der oberen Zone thront die Madonna mit einer Krone auf dem Haupt, das Kind sitzt gerade vor ihr auf ihrem Schoss, zu den Seiten stehen zwei Erzengel, welche verehrend die Hände erheben. Diese bevorzugte Stellung der Madonna in der Mitte der Apsis werden wir noch als byzantinisches Element bestätigt finden. Der Himmel ist durch einen verzierten Halbkreis angedeutet, in dessen Scheitelpunkt die Taube sich befindet. In der unteren Zone steht in der Mitte der Erzengel Michael mit Heroldstab und Weltkugel, zu seinen Seiten die zwölf Apostel.

Neu für Italien ist in S. Angelo in Formis der Eintritt des jüngsten Gerichtes in die Monumentalmalerei. Es ist das dritte uns bekannte Beispiel überhaupt. Die erste Darstellung des Weltgerichtes findet sich an der Aussenseite der Westapsis der Kirche zu Oberzell auf der Insel Reichenau; sie ist dort etwa 75 Jahre vor der von S. Angelo in Formis entstanden.

Die Neueinführung dieses bedeutenden Gegenstandes in die Monumentalkunst ist so wichtig, dass wir etwas dabei verweilen

1) Études sur les monuments primitifs de la peinture chrétienne en Italie. Paris 1885. Der von Montecassino ausgehenden byzantinisierenden Künstlerschule gehört auch das Mosaik am Triumphbogen der Kirche von Grottaferrata an, welches im Scheitelpunkt den leeren Thron und zu beiden Seiten in gerader Linie die zwölf Apostel darstellt. Da von dem gestirnten Himmel auf die Einzelnen Strahlen herabkommen und Paulus nicht dabei ist, so handelt es sich wohl um eine Anspielung auf die Ausgiessung des hl. Geistes. Das Werk stammt wohl erst aus dem 12. Jahrhundert.

2) Demetrio Salazaro: Studi sui monumenti della Italia meridionale. Napoli 1871. Daselbst auch Abbildungen.

müssen.[1]) Die altchristliche Zeit hatte noch sehr unbestimmte Vorstellungen vom Lohn und besonders von der Strafe nach dem Tode, und ein allgemeines Gericht kannte man noch nicht. Erst vom 6. Jahrhundert an bildet sich die Vorstellung von dem Gericht am Ende der Tage heraus, werden Paradies und Hölle in der Phantasie ausgestaltet. Aber auch jetzt beschäftigt man sich noch mehr mit den Vorzeichen des jüngsten Gerichtes als mit diesem selber. Dennoch tritt es uns aus der Litteratur immer bildmässiger entgegen, zuerst in dem, aus dem 7. Jahrhundert stammenden, fälschlich dem heiligen Hieronymus zugeschriebenen Gedicht von den 15 Zeichen des jüngsten Tages. Mit dem 8. Jahrhundert begann die Litteratur der Visionen, und das Gedicht De die judicii, welches bald Beda, bald Alcuin zugeschrieben wird, giebt schon eine eingehende Beschreibung von Paradies und Hölle. Im karolingischen Zeitalter wird unter den nordischen Völkern die Vorstellung vom jüngsten Gericht zu einem festen Glauben und in zahlreichen Gedichten wird es ausgemalt, am ausführlichsten und anschaulichsten durch Hrabanus Maurus, und nun hören wir auch von den ersten bildlichen Darstellungen. Aus den erhaltenen Tituli, den beschreibenden Unterschriften zerstörter Bilder, erkennen wir, dass noch kein gemeinsamer Typus besteht, doch thront immer in der Mitte des Bildes der richtende Heiland, seine Beisitzer sind die zwölf Apostel, Engel verkünden den Anbruch des Gerichtes durch Posaunen. Durchgehends vermieden wird die ausführliche Schilderung äusserer Höllenqualen, da der altchristliche, auf das Heitere gerichtete Geist noch zu lebendig war. Dieselbe Anschauung gewinnen wir aus den erhaltenen Miniaturen; als ständiges Motiv kommt da noch der Vollzug des Gerichtes durch einen Engel dazu. So reifte allmählich die Darstellung des jüngsten Gerichtes heran, und um die Wende vom 10. zum 11. Jahrhundert erscheint es zum ersten Mal auf einer Kirchenwand, in St. Georg auf der Insel Reichenau (Abb. 33). Das Gemälde besteht aus zwei Teilen, einem schmalen unteren Streifen mit der Auferstehung der Toten und einem breiteren oberen mit dem Richter, den Beisitzern und Engeln, und zwar schon in der Form, welche typisch blieb für das ganze Mittelalter. Später traten noch als drittes Element die Seligen und die Verdammten dazu. In dem unteren schmalen Streifen des Gemäldes der Reichenau erstehen die Toten meist unmittelbar aus dem Erdboden, nur einer kommt aus einem Grabe hervor. Im oberen Streifen thront die Kolossalfigur Christi in der Mandorla auf dem Regenbogen, die Füsse auf der Weltkugel. An den aus-

1) Das Folgende hauptsächlich nach Anton Springer: Das jüngste Gericht. Repertorium für Kunstwissenschaft, 1884. Vergl. dazu F. X. Kraus: Gesch. der christl. Kunst II, S. 373 ff.

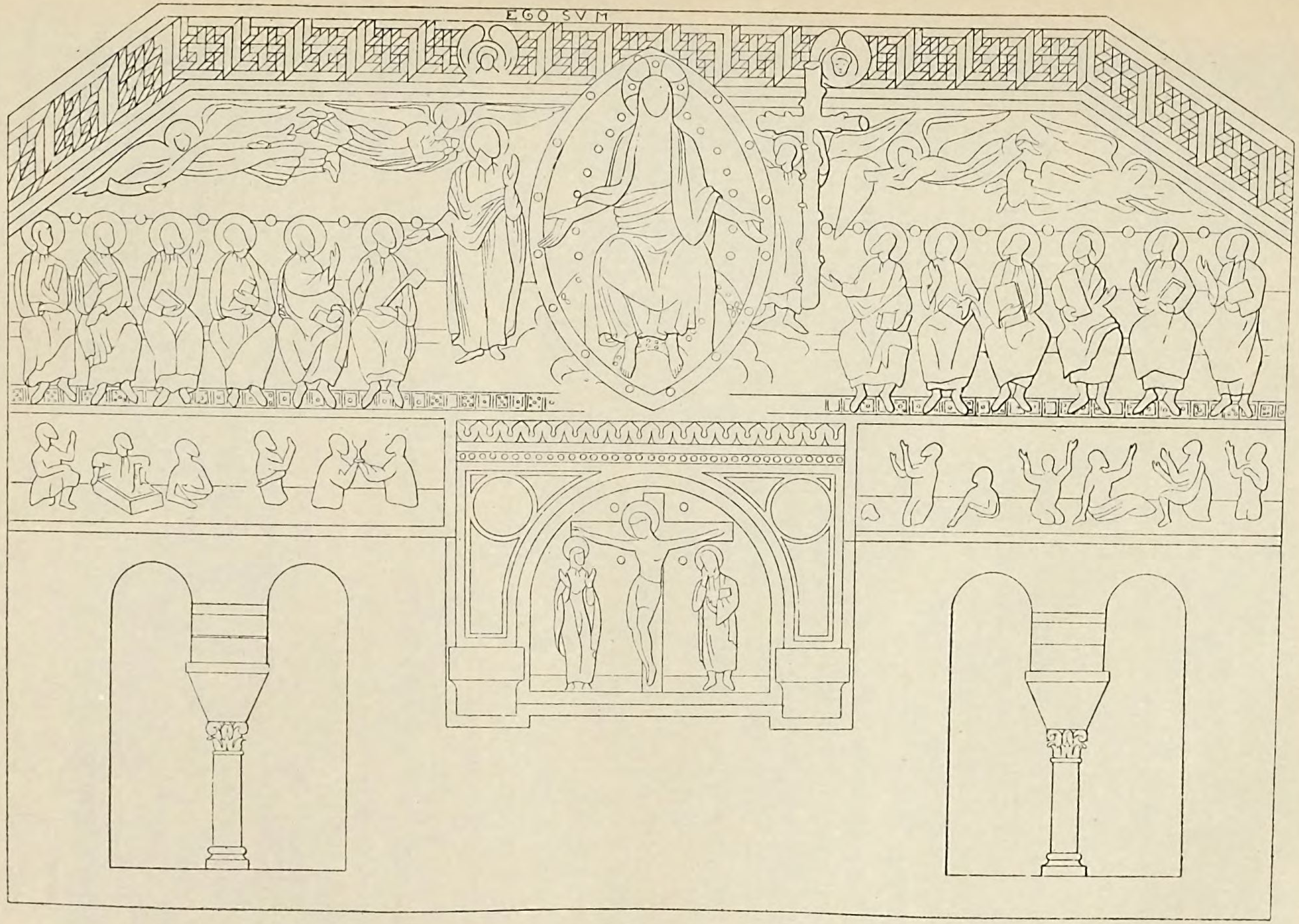


Abb. 33. Das Jüngste Gericht. Wandgemälde an St. Georg zu Oberzell auf der Insel Reichenau.
Nach F. X. Kraus: Die Wandgemälde in der St. Georgskirche etc. Freiburg 1884.

gestreckten Händen weist er die Wundmale auf und an seinen Erlösungstod erinnert auch das Kreuzigungsbild zu seinen Füssen. Zur Rechten des Heilands steht die Madonna, die Linke fürbittend erhoben, mit der Rechten wie zur Unterstützung ihrer Bitte auf die Apostel hinweisend, welche zu beiden Seiten des Heilands in kleinerer Gestalt sitzen und alle zu ihm emporblicken. Der Madonna entsprechend steht zur Linken Christi ein Engel, der ein mächtiges Holzkreuz hält. Vier andere Engel schweben über den Köpfen der Apostel. Diese Darstellung des jüngsten Gerichtes ist der byzantinischen Kunst gegenüber ganz selbständig und allein aus der heimischen Entwicklung entstanden. Die Kunst des byzantinischen Reiches hat überhaupt niemals eine solche Vorliebe für diesen Gegenstand gezeigt wie die abendländische, in den Kirchen von Palermo, die doch eine so vollständige Bilderreihe enthalten, fehlt das jüngste Gericht ganz, nur durch das Symbol der ἑτοιμασία ist es schüchtern angedeutet, keinesfalls ist seine Darstellung im Orient früher ausgebildet worden als im Abendlande. Wie die litterarischen Zeugnisse weisen im Abendlande auch die Kunstdenkmäler darauf hin, dass der Norden bei der Ausbildung der typischen Darstellung des jüngsten Gerichtes die führende Rolle gehabt hat. Ein durchgreifender Unterschied zwischen den Darstellungen des jüngsten Gerichtes im Morgen- und Abendlande scheint darin zu bestehen, dass dort nicht wie hier die Auferstehung der Toten immer damit verbunden wird, und dass, wo es dennoch geschieht, die Toten nicht aus der Erde oder aus den Gräbern hervorkommen, sondern nach der Apokalypse von dem Meer und den Tieren herausgegeben werden.

Das dritte Element, die Belohnung der Seligen und die Strafe der Verdammten, wird schon von dem zweiten und dritten uns erhaltenen monumentalen Werk herzu gebracht, von dem kürzlich entdeckten etwa um 1050 entstandenen Wandgemälde zu Burgfelden in Württemberg und von dem Gemälde in S. Angelo in Formis. Ersteres ist im Übrigen von dem Bild auf der Reichenau abhängig, letzteres weist nicht wie die übrigen Bilder der Kirche durch zahlreiche Motive auf die byzantinische Kunst, sondern in Auffassung und Anordnung ist es ganz abendländisch; ja es nimmt Bezug auf den Benediktinerorden, der es malen liess, denn unter den Seligen und Verdammten befinden sich viele Mönche. Die Einzelform byzantinisiert auch hier; dass sich dieses Gemälde aber im Übrigen zu den meisten anderen Malereien desselben Raumes in Gegensatz stellt, beweist nur um so deutlicher, wie viel eigentümlicher dieser Gegenstand dem Abend- als dem Morgenlande ist. Seine Anbringung überhaupt liefert noch einen weiteren Beitrag zu der Erkenntnis, dass

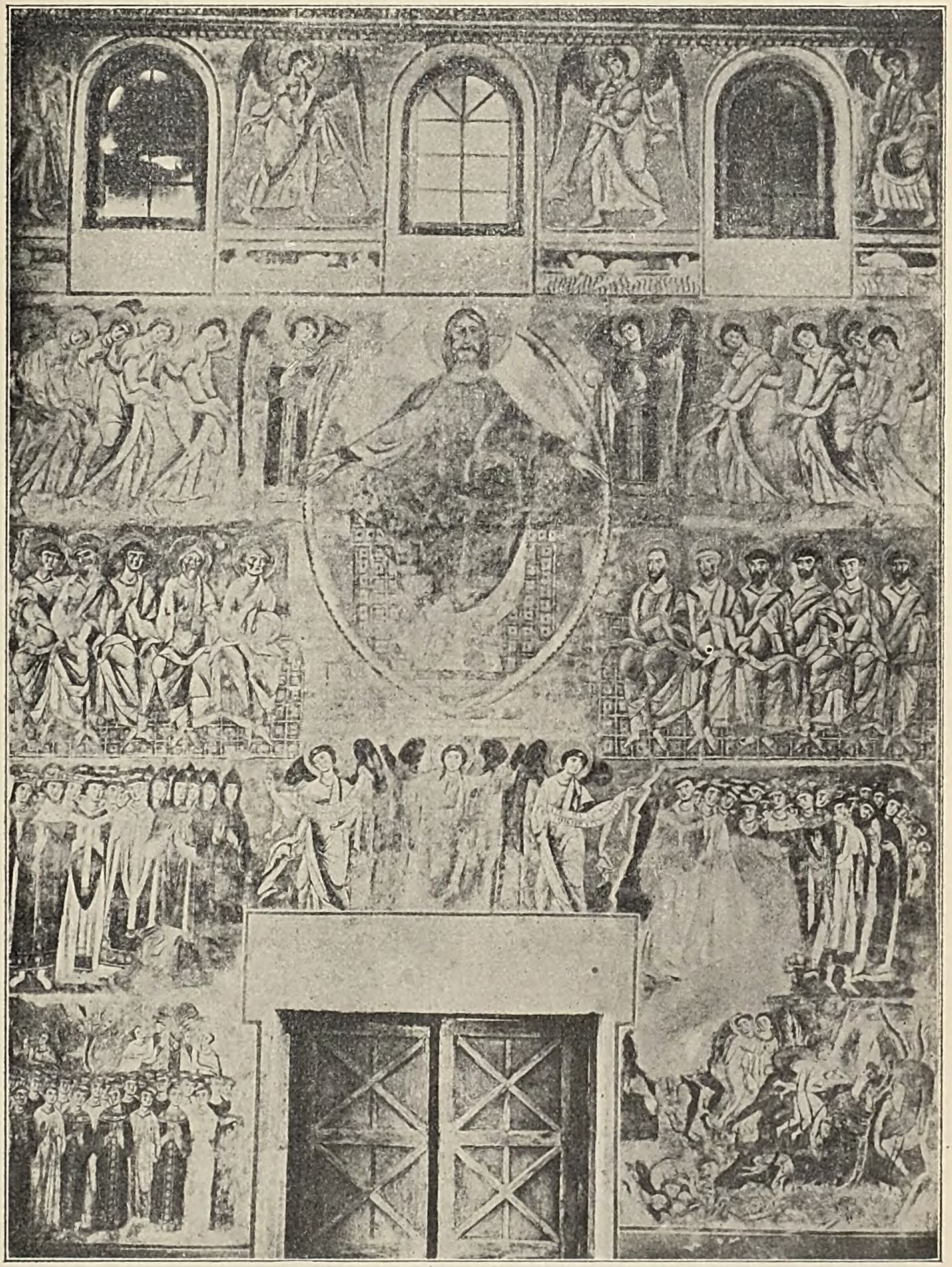


Abb. 34. Das Jüngste Gericht. Wandgemälde zu Sant' Angelo in Formis.
Nach Jahrbuch d. K. Preuss. Kunstsammlungen 1893.

bei der Auswahl des Bilderschmucks von Sant' Angelo in Formis abendländischer Geist gewaltet hat. (Abb. 34) Zu oberst, zu den Seiten und zwischen den drei Fenstern blasen vier Engel auf Posaunen zur Auferstehung. In einem schmalen Streifen darunter verlassen die Toten die Gräber. Dann folgt das eigentliche Gericht. In der Mitte sitzt Christus riesengross auf einem Thron in der Mandorla. Er hat das feierliche Gefolge von zwei Engeln, welche oben zu den Seiten der Mandorla stehen. Unter der Figur des Heilands über dem Thürsturz stehen drei Engel, von denen der mittelste geradeaus gerichtet ist, während von den beiden anderen der eine seitlich den Seligen zuwinkt, der andere die Verdammten abweist. Zu beiden Seiten dieser mittleren Darstellung befinden sich je vier Zonen übereinander. Die beiden obersten Reihen haben zu beiden Seiten je vier anbetende Engel und die zwölf Apostel. Dann folgen links, zur Rechten des Heilands, die Seligen in dicht gedrängten Scharen in zwei Zonen übereinander. In der unteren Zone pflücken die Hinteren Datteln von Palmen. [1]) Rechts in zwei Zonen übereinander die Verdammten klagend und von Teufeln dem Lucifer in die Arme gestossen. Unter den linken Arm hat Lucifer eine Figur geklemmt, welche durch die Beischrift als Judas bezeichnet wird. So ist also gegen Ende des 11. Jahrhunderts das jüngste Gericht mit allen seinen wesentlichen Motiven und in der Anordnung, welche typisch wurde, fertig ausgebildet.

Diesem grossen Wandgemälde tritt im Anfang des 13. Jahrhunderts ein anderes grosses Wandgemälde zur Seite, das Mosaik auf der inneren Fassadenwand des Domes zu Torcello [2]). Nach Springers Ansicht ist in geradem Gegensatz zu S. Angelo in Formis dieses Bild (Abb. 35) auch in der Auffassung und Anordnung ganz byzantinisch und als ein Erzeugnis byzantinischer Kunst anzusehen, während Kraus meint, dass die Zahl der erhaltenen Denkmäler zu gering sei, um für die frühere Zeit einen byzantinischen Typus des jüngsten Gerichts zu konstruieren. Er glaubt, dass die Darstellung in Torcello durch die abendländischen Weltgerichtsbilder im ikonographischen stark beeinflusst sei. Von dieser Zeit an wird die Darstellung des jüngsten Gerichtes im Abendlande ausserordentlich häufig. Schon vom Anfang des 11. Jahrhunderts an tritt es oft in den Handschriften auf, wir finden es dann später in den Deckenmalereien

1) Dadurch wird bewiesen, dass Hettner (Italienische Studien) Recht hat, wenn er in den Gärten auf den Wandgemälden der Cappella dei Spagnuoli zu Florenz und im Campo Santo in Pisa das Paradies erkennt.

2) Wegen des widerlichen Naturalismus und der vielen trivialen und vulgären Züge doch wohl nicht mehr aus dem 12. Jahrhundert.

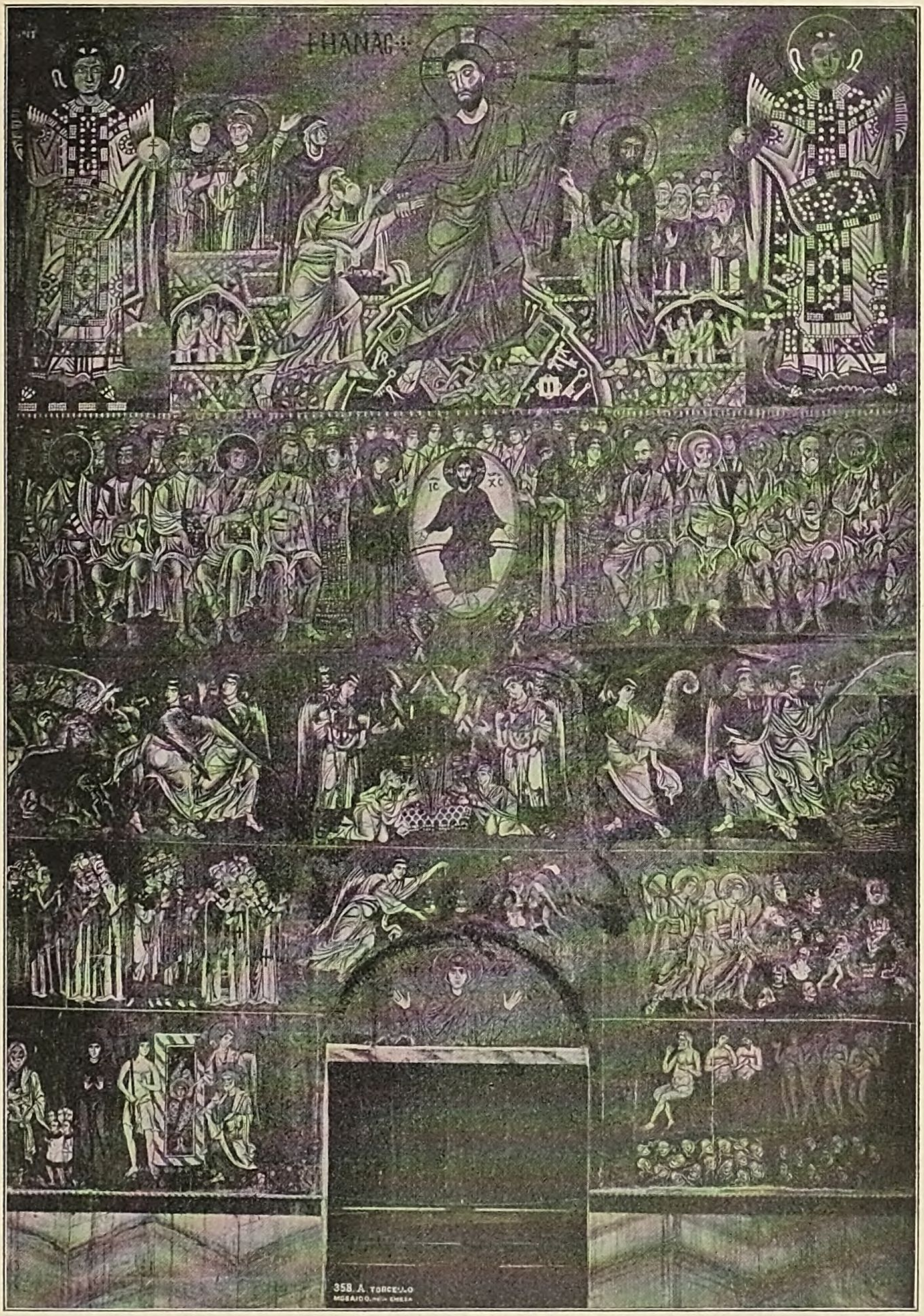


Abb. 35. Das Jüngste Gericht. Mosaik im Dom zu Torcello.

zu Ramersdorf und Brauweiler, auf der Klosterneuburger Altartafel des Meisters Nikolaus von Verdun und mit Vorliebe in plastischer Darstellung an den Kirchenportalen, vom Südportal des Turmes am Dom zu Wetzlar, von S. Trophime zu Arles, vom Fürstenportal des Domes zu Bamberg an.

* *

*

Wenden wir uns nun vom Abendland dem Morgenlande zu. Leider ist uns von der Ausschmückung byzantinischer Kirchen aus dem frühen und hohen Mittelalter nur sehr wenig erhalten. Ueber die untergegangenen Mosaiken ist nur spärliche Kunde zu uns gedrungen, auch sind viele erhaltene Denkmäler bis jetzt nur noch ungenügend erforscht, zum Teil weil sie von der türkischen Regierung oder von der mohamedanischen Priesterschaft nicht zugänglich gemacht werden, so dass es auf den ersten Blick kühn erscheinen mag, die Entwicklung verfolgen und sich von der typischen Anordnung der Mosaiken und Wandgemälde ein vollständiges Bild verschaffen zu wollen. Hat doch auch F. X. Kraus in seiner neuen Geschichte der christlichen Kunst über die byzantinische Monumentalmalerei nur kurze unzusammenhängende Bemerkungen zu machen gewusst. Versuchen wir jedoch, wie weit uns unser Unternehmen bei fleissigem Zusammentragen des Materials und entsprechender Ausnutzung desselben gelingen wird.

Wir greifen dabei auf die altchristliche Zeit zurück, um, wenn möglich, die Spuren einer Entwicklung zu finden. Das Wenige, was wir über den Schmuck altchristlicher Basiliken im Morgenlande wissen, ist schon früher angeführt worden. Hier handelt es sich jetzt hauptsächlich um die Centralbauten, aus welchen sich der Typus der byzantinischen Kirche entwickelte.

Aus der Zeit des Kaisers Justinian stammen die Mosaiken in der Rundkirche des heiligen Georg zu Salonichi, welche jetzt Moschee ist (Abb. 36). Die rechteckigen Nischen des Unterbaus sind symbolisch mit Früchten, Zweigen und Vögeln dekoriert. Um den unteren Rand der Kuppel stehen in feierlicher Haltung Einzelgestalten von Heiligen, und hinter ihnen steigen prächtige Architekturen empor, über welchen sich symmetrisch angeordnete Vögel befinden. Diese Architekturen sind, so dekorativ sie auch gehalten sind, höchst unpassend als Schmuck einer Kuppel. — Weit richtiger ist der Gedanke, nach welchem die

Kuppel der Sophienkirche zu Salonichi verziert ist (Abb. 37). Die dort befindlichen Mosaiken werden ebenfalls der Zeit Justinians zugeschrieben.[1])

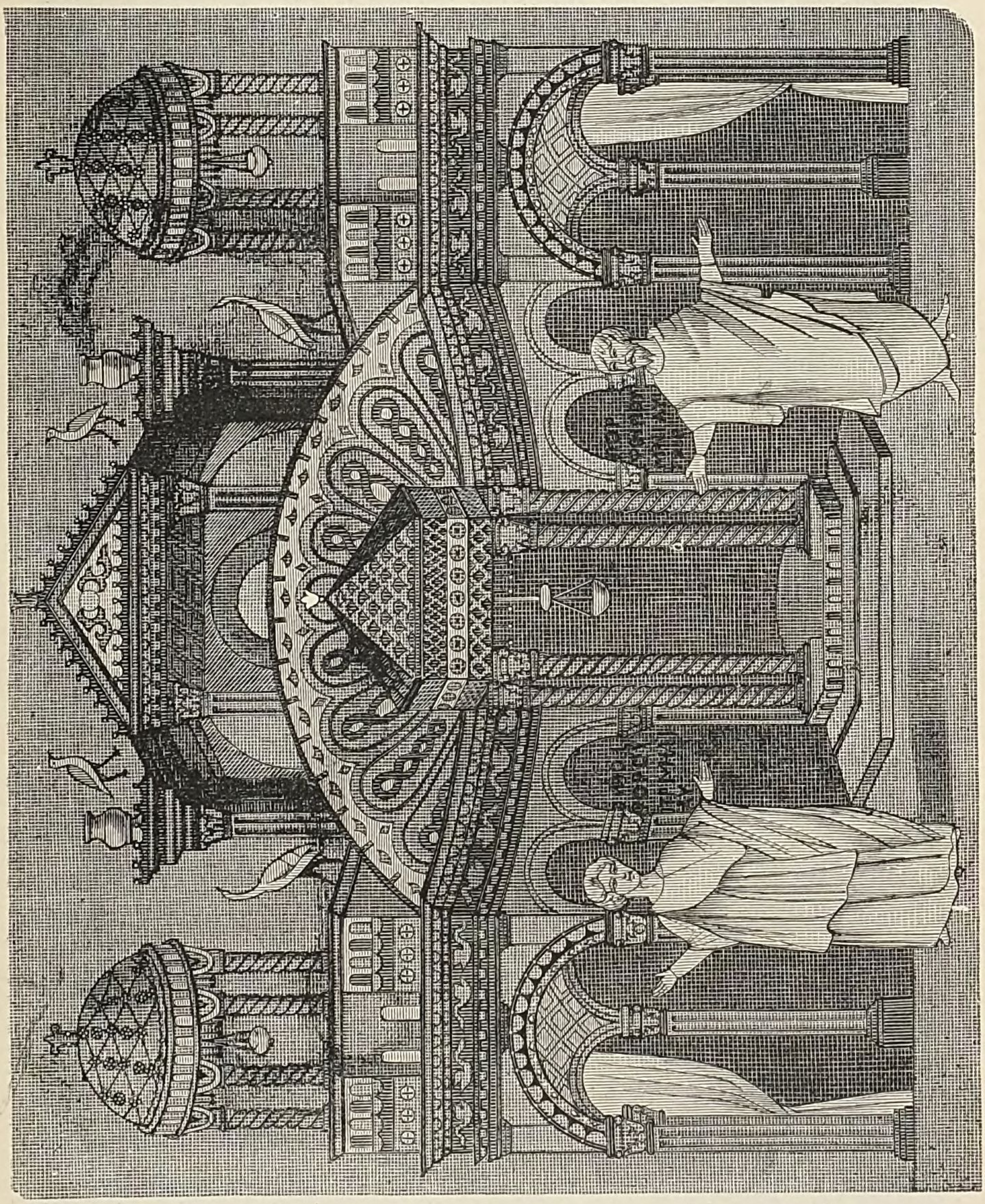


Abb. 36. Zwei Heilige vor einer Architektur, Teil des Kuppelschmuckes in St. Georg zu Salonichi.

Die Darstellung behandelt die Himmelfahrt Christi. Fliegende Engel tragen im Scheitelpunkt der Kuppel ein Medaillon, welches ehemals den

1) Kondakoff setzt sie allerdings erst in das 7.—9. Jahrhundert.

wohl auf einem Regenbogen thronenden Heiland enthielt. Am unteren Rande der Kuppel stehen auf felsigem Boden im Kreise herum die von zwei Engeln flankierte Madonna und die zwölf Apostel, jede Figur ist von der anderen durch einen Baum getrennt. Die Engel sind noch nicht ausschliesslich als feierliche Ehrenwache der Madonna gedacht, sondern sie treten handelnd auf, indem sie die Apostel auf die Himmelfahrt Christi hinweisen. Die Madonna erhebt die Hände in Orantinstellung.[1]) Auf die Madonnendarstellung in der Apsis kommen wir noch später zurück.

Zweifelhaft ist es, was von den Mosaiken der Sophienkirche zu Konstantinopel noch der Zeit Justinians angehörte. Der richtige Gedanke, den Heiland in der Kuppel anzubringen, welchen wir schon bei der Sophienkirche zu Salonichi gefunden haben, war auch hier, aber es war damit kein Vorgang verbunden, sondern der Heiland thronte allein auf dem Regenbogen in ewiger Herrlichkeit; in den Zwickeln der Kuppel befinden sich noch jetzt die Kolossalköpfe von vier Cherubim. Kolossale Einzelfiguren von Heiligen, Märtyrern, Propheten und Engeln sind, wohl erst dem 11. Jahrhundert oder noch späterer Zeit angehörend, an den grossen Schildbögen angebracht, nördlich und südlich in drei Reihen neben und unter den Fenstern. Einige Reste von Mosaiken sind noch im Gynaeceum, dem Frauenchor, über den Seitenschiffen vorhanden, namentlich die Ausgiessung des heiligen Geistes in einer der kleinen Kuppeln. Die Madonnendarstellung in der Apsis wird uns noch später beschäftigen.

Von unbestimmter Entstehungszeit, vielleicht dem 7.—8. Jahrhundert entstammend, sind die Mosaiken in der Kirche der Verklärung beim Katharinenkloster auf dem Sinai. Am Triumphbogen halten zwei schwebende Engel die Brustbilder des bartlosen Moses und der heiligen Katharina; ferner wird durch die Gesetzgebung des alten Testaments vorbereitend auf den neuen Bund hingewiesen und zwar vermittelst der Bilder Moses vor dem Dornbusch und mit den Gesetzestafeln auf dem Sinai. Die Wahl dieser Gegenstände ist jedenfalls auch durch den Ort bedingt worden, da sich die Kirche auf dem Berge der Gesetzgebung erhebt. Die Apsis enthält das Bild der Verklärung, das durch

1) Abbildungen bei Texier et Popplewell-Pullan: Architecture Byzantine 1860. Tafel 30—34. Eine Inschrift zwischen Maria und den Engeln, welche das Medaillon Christi halten, bezeugt ausdrücklich, dass die Himmelfahrt gemeint ist. Sie giebt den Text des Verses Apostelgeschichte 1, 11. — Die Eirenekirche zu Konstantinopel, welche jetzt Arsenal ist, soll noch ganz mit frühen Mosaiken angefüllt sein, über die aber nichts näheres bekannt ist, da die Kirche von Fremden nicht betreten werden darf.



Abb. 37. Himmelfahrt Christi. Mosaik in der Kuppel der Sophienkirche zu Salonichi. (Nach Texier u. Popplewell-Pullan).

Brustbilder von Propheten und Heiligen umrahmt wird.[1]) Dieser Gegenstand entspricht dem Titel der Kirche und ist mit seinem transcendentalen Element auch nicht unpassend für die Wölbung einer Apsis.

Bis in die altchristliche Zeit reicht das Auftreten der Madonna als Hauptfigur der Apsis zurück, wie wir bereits bei den untergegangenen Mosaiken von S. Maria di Capua vetere und S. Maria Maggiore zu Ravenna gesehen haben. Gleichzeitig mit letzterer Kirche führten auch die aus der Zeit des Kaisers Justinian stammenden Mosaiken der Basiliken des heiligen Sergius und des heiligen Stephanus zu Gaza die Madonna und zwar mit dem Kinde und umgeben von einem Chor von Engeln in der Apsis vor. Die thronende Madonna mit dem Kinde nahm auch die Apsis der Georgs- und Sophienkirche zu Salonichi ein. Die thronende Madonna in der Apsis der Sophienkirche zu Konstantinopel stammt aber wohl erst aus dem 9. Jahrhundert. Dieses Motiv wechselt mit der Madonna als Orantin in den Apsiden der byzantinischen Kirchen fortwährend ab: In der Kirche der heiligen Jungfrau zu Nicäa, welche zur Zeit Konstantins VII (790—797) mit Mosaiken geschmückt wurde, befindet sich in der Halbkuppel der Apsis die thronende Madonna mit dem Kinde von Engeln umgeben, welche Standarten mit den Worten heilig, heilig, heilig tragen.[2]) In der neuen Kirche der heiligsten Jungfrau zu Konstantinopel, deren Mosaiken Basilius der Makedonier anfertigen liess, war Maria als Orans dargestellt, ebenso ist es in den russischen Kirchen vom 9.—12. Jahrhundert. Auch auf italischem Boden wechselt die byzantinische Kunst zwischen beiden Darstellungen, indem die Madonna in der Apsis des Domes zu Torcello bei Venedig und im Dom zu Monreale (beide 12. Jahrhundert) thronend mit dem Kinde und in den Apsiden der Dome zu Cefalù (12. Jahrhundert) und zu Murano bei Venedig (13. Jahrhundert) als Orantin erscheint. In den wenigen Fällen, bei welchen im ersten Jahrtausend in Rom die Madonna als Mittelfigur der Apsis beziehungsweise der Altarwand vorkommt, ist auch in anderen Dingen byzantinischer Einfluss auf die betreffenden Werke zu erkennen und die Auffassung wechselt ebenfalls zwischen Thronen und Orantin.

Im 9. Jahrhundert hat sich die planvolle Ausschmückung schon über die ganze Kirche ausgedehnt. Wie in der Madonnenauffassung der Apsis bilden sich in dem Schmuck der Hauptkuppel zwei Typen

1) Woltmann, Geschichte der Malerei, Band I. Garrucci: Storia dell' arte cristiana. Tf. 268.

2) Texier, Asie mineure I, S. 51. Am Triumphbogen befand sich die ἑτοιμασία, Paul Durand: Étude sur l'Etimacia, Chartres-Paris 1867.

heraus, welche nebeneinander bestehen. Vertreter des einen Typus sind die Mosaiken der neuen Kirche der Jungfrau zu Konstantinopel, in welcher die Gestalt Christi als Pantokrator, Allmächtiger, erscheint, umgeben von den 9 Chören der Engel,[1]) die Kuppel der S. Sophia zu Kiew (1051),[2]) in welcher das Medaillon mit dem Bilde Christi von vier Erzengeln umstanden wird, und die Kuppel der Klosterkirche zu Daphne bei Athen, welche Christus umgeben von Propheten enthält. Diese Anordnung ist aus der Himmelfahrtsdarstellung erwachsen, wie wir sie in der Sophienkirche zu Salonichi kennen gelernt haben, denn sie führt Christus in seiner ewigen Verklärung vor, von den Engeln bedient. Näher stehen dem Vorbilde von Salonichi die Kuppelmalereien in zwei russischen Kirchen des 12. Jahrhunderts zu Nereditzy und Stara-Ladoga, mit denen wir uns noch eingehender beschäftigen werden. Der andere Typus wird durch die Klosterkirche von S. Lukas in Livadien am Helikon, deren Mosaiken wohl dem 10. oder 11. Jahrhundert angehören, vertreten. Den Scheitelpunkt beherrscht die Gestalt Christi, in der nächsten Zone umstehen ihn die heilige Jungfrau, der Täufer und die vier Erzengel, in einer tieferen Zone befinden sich 16 Propheten.[3]) Diese Darstellung entpricht den Anforderungen des Malerbuches vom Berge Athos und weist durch die Gegenwart Johannis des Täufers, der mit Maria als Fürbitter aufzufassen ist, auf das jüngste Gericht hin.

Sehen wir jetzt, wie weit das 9.—11. Jahrhundert mit der Ausschmückung der anderen Kirchenteile ausser der Apsiswölbung und Kuppel kamen. In den Zwickeln unter der Kuppel sind bei den beiden Klosterkirchen von S. Lukas am Helikon und zu Daphne bei Athen an Stelle der vier Evangelisten, die man hier erwarten sollte, und die später hier auftreten, vier Hauptvorgänge aus den Evangelien darge-

1) Frothingham, Am. Journ. of arch. 1888 und A. Paulowsky in der Rev. arch. 1894, 2.

2) Aïnaloff und Redine: Die Kathedrale von Santa Sophia zu Kiew (in russischer Sprache).

3) Bayet, L'art byzantin p. 144. Nach de Vogüé, Syrie, Palestine, Mont Athos, Paris 1876, S. 74 ist die Basilika Johannis des Täufers zu Damaskus nicht mehr in der jetzigen Moschee, die sich an der Stelle erhebt, erhalten, sondern die letztere ist ein neues Gebäude. An ihren Wänden aber befänden sich sehr alte Mosaiken. Das Buch von Ker Porter: Five years in Damascus war mir nicht zugänglich. Frothingham giebt im A. J. 1888 irrtümlich an, dass sich in der Kirche des heiligen Zacharias zu Damaskus noch alte Mosaiken befänden. Terzi sagt in seinem Werk Siria Sacra, Roma 1719, S. 125 ausdrücklich, dass die Araber in der Kirche keine Erinnerung an das Christentum zurückgelassen hätten. Bei der heiligen Kreuzkirche zu Jerusalem erwähnt de Vogüé (Les églises de la Terre Sainte, Paris 1860, S. 340) nur, dass die Kirche ein altes und sehr merkwürdiges Mosaik einschliesse.

stellt.[1]) In der Apsis sind ausser der Madonna in Kiew Bischöfe dargestellt, in S. Lukas zwischen den Fenstern der Apsis drei Medaillons mit den Brustbildern Christi, Mariae und des Täufers. In dem Scheitelpunkt des Gurtbogens vor der Apsis ist in letzterer Kirche das Symbol der ἑτοιμασία abgebildet, auf das wir noch zurückkommen, und in den beiden letztgenannten Kirchen befindet sich aussen am Eingangsbogen zur Apsis die Verkündigung, je eine Figur zu jeder Seite der Öffnung. In der Sophienkirche zu Kiew sind die vorderen Kirchenteile mit Scenen des alten und neuen Testaments versehen, denselben, welche wir in der Kirche zu Nereditzy kennen lernen werden. Ausserdem erfüllt ein ganzer Chor von Aposteln, Märtyrern, Propheten und Patriarchen in ganzen und Halbfiguren und Brustbildern die Kirche an den unteren Wänden, Pfeilern und Bogen.

Von einigen anderen Mosaiken des 11. Jahrhunderts haben wir nur sehr spärliche Kunde. Kaiser Konstantin Monomachos (1042—53) soll die Kirche des heiligen Basilius auf der Insel Chios[2]) und die St. Georgskirche zu Mangana mit Mosaiken geschmückt haben. Von den letzteren wissen wir, dass sich unter ihnen die Darstellungen der Himmelfahrt, des Pfingstfestes und der ἑτοιμασία befanden, aber ihre Stelle in der Kirche kennen wir nicht.[3]) Besser sind wir über das 12. Jahrhundert unterrichtet. Von der sog. Omarmoschee zu Jerusalem, welche die Kreuzfahrer in eine christliche Kirche umwandelten, wissen wir allerdings nur, dass unter den Darstellungen Scenen des alten und neuen Testaments waren. Genauere Kunde haben wir durch die Beschreibung des Pilgers Daniel vom Jahre 1106[4]) über die Mosaiken der heiligen Grabkirche zu Jerusalem; dem ursprünglichen Rundbau fügten die Kreuzfahrer ein langes Chorschiff hinzu und statteten das Ganze mit Mosaiken aus. Da die Kirche aber eine besondere Form hat, ist die Anordnung der Mosaiken für uns hier nicht von Belang. Eine sehr eingehende Kenntnis besitzen wir von den Mosaiken, welche unter Manuel Komnenos im Jahre 1169 in der Geburtskirche zu Bethlehem ausgeführt wurden (Abb. 38 u. 39), zumal sich ein Teil noch erhalten hat.[5]) Obgleich die Kirche eine Basilika und ihr Bilderschmuck

1) Sankt Lukas: Verkündigung, Geburt, Beschneidung, Taufe. Daphne: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Verklärung.

2) Émeric David, La peinture au Moyen Age, S. 126.

3) Frothingham, A. J. of arch. 1888.

4) Quaresimus: Elucidatio Terrae Sanctae, Antwerpen 1629. In der Apsis war die Höllenfahrt Christi dargestellt, d. h. die Auferstehung nach der Idee der byzantinischen Kirche, in der Concha die Himmelfahrt, am Eingangsbogen zur Apsis die Verkündigung.

5) Quaresimus, l. c. II, S. 645 ff.

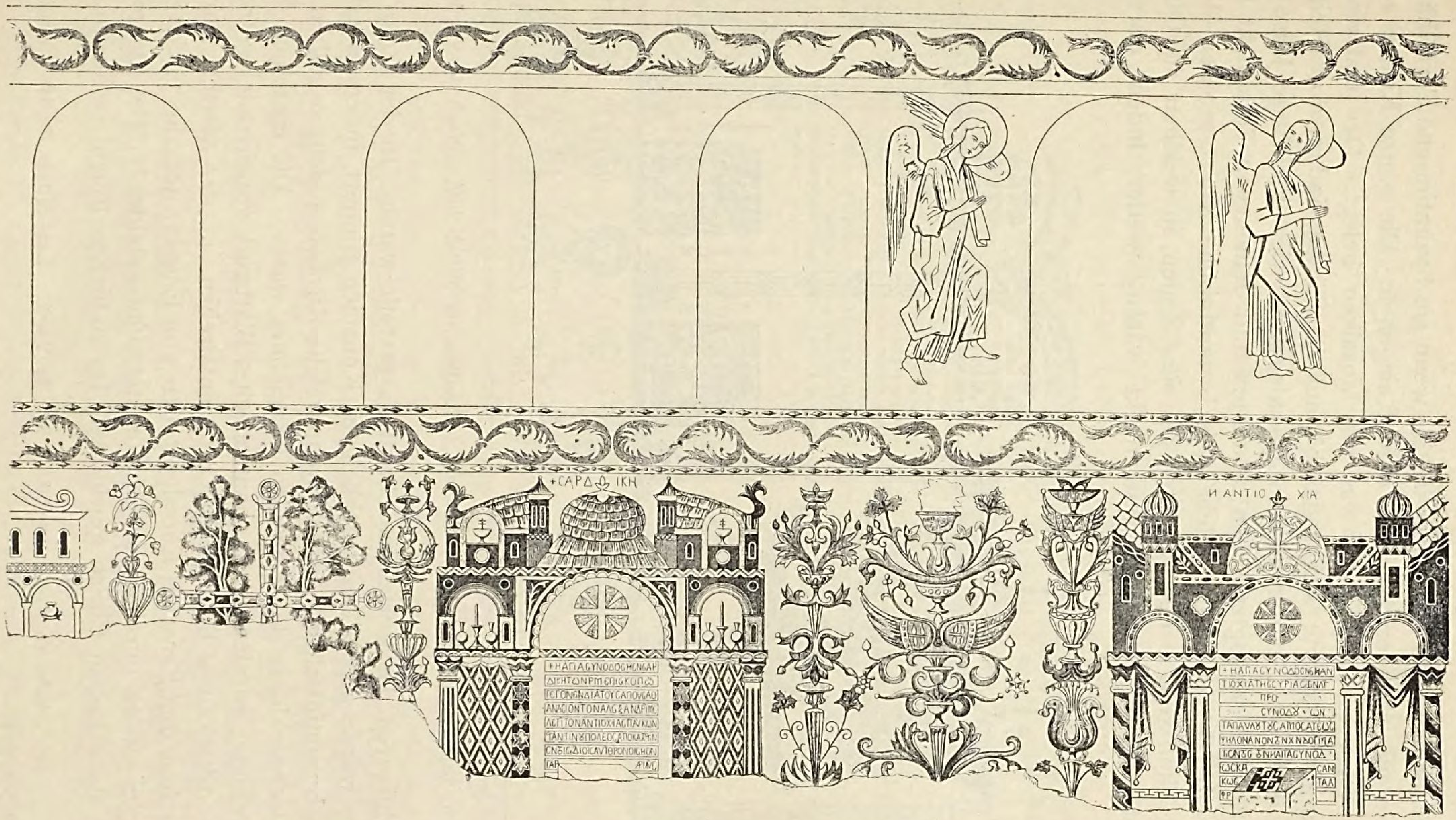


Abb. 38. Geburtskirche zu Bethlehem. Mosaiken im Mittelschiff. (Nach de Vogüé.)

daher für uns nicht so wichtig ist, als wenn sie byzantinische Form hätte, wollen wir doch etwas näher darauf eingehen. Die ganze Kirche vom Fussboden bis zur Decke war mit Mosaiken belegt. Der malerische Schmuck erstreckte sich sogar bis auf die Säulen, indem dort Heilige gemalt waren. An der inneren Fassadenwand wies die Wurzel Jesse auf den Zusammenhang zwischen dem alten und dem neuen Testament hin. Derselbe Gedanke, auf welchen die byzantinische Kunst grossen Wert legte, fand sich in der untersten der fünf Zonen, in welchen die Oberwände des Mittelschiffes geschmückt waren, wieder, indem dort in

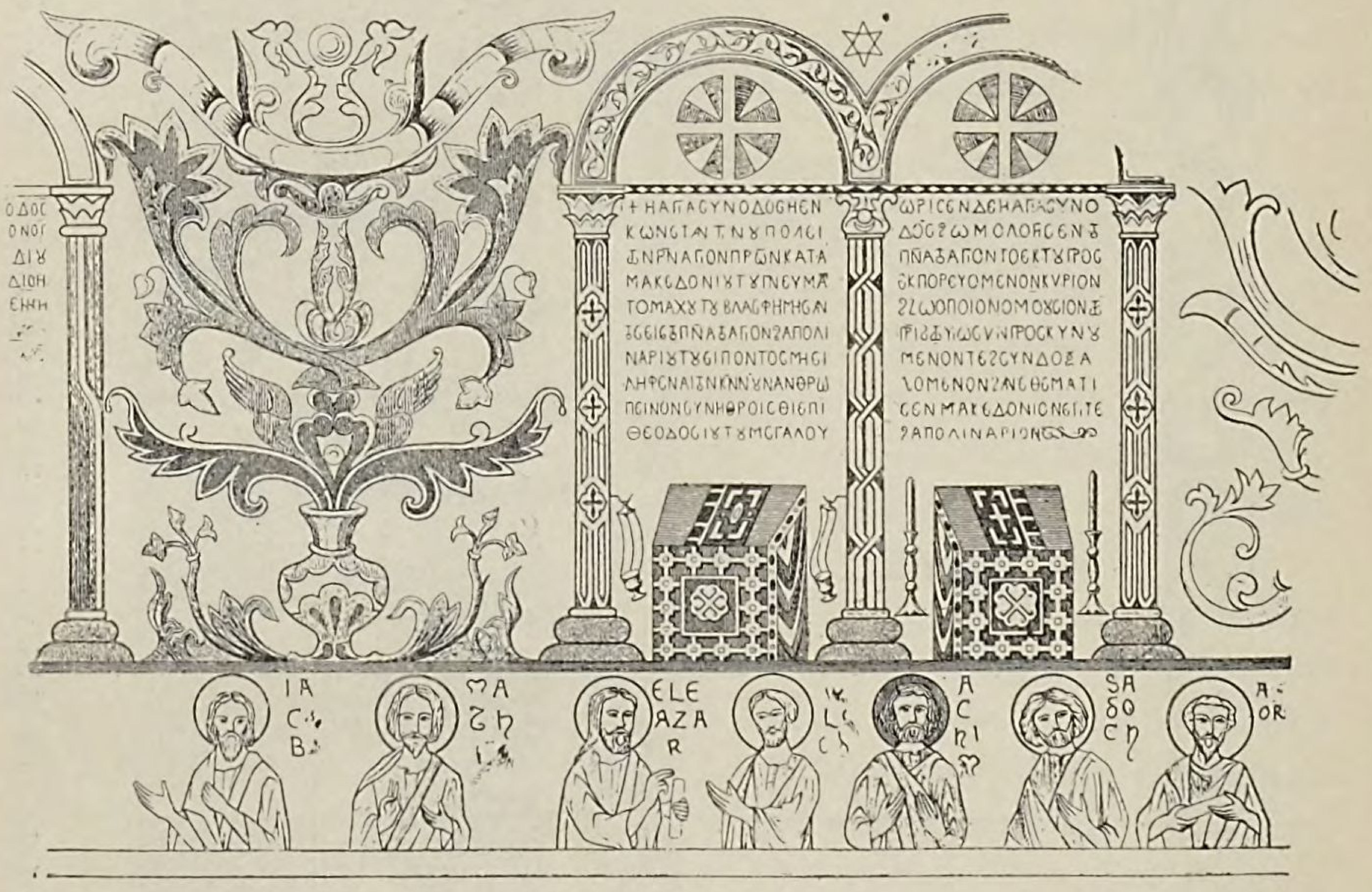


Abb. 39. Geburtskirche zu Bethlehem. Mosaiken im Mittelschiff. (Nach de Vogüé.)

Halbfiguren die Vorfahren Christi dargestellt waren. In der Zone darüber wurde an die hauptsächlichsten Konzilien erinnert, indem innerhalb von byzantinischen Architekturen, welche Kirchen andeuten sollten, die Hauptbeschlüsse der Konzilien verzeichnet waren. Die einzelnen Konzilienbilder wurden durch phantastisches Blattwerk voneinander getrennt. Die dritte Zone bildete ein Ornamentstreifen, in der vierten standen zwischen den Fenstern Einzelgestalten von Engeln, und die fünfte Zone wurde wieder durch einen Ornamentstreifen gebildet.[1]) Das Querschiff war dem Leben Christi gewidmet. Im südlichen Flügel befanden sich

1) Die erhaltenen Reste abgebildet bei de Vogüé: Les églises de la Terre-Sainte, Tafel 3 und 4.

die Geschichten von der Geburt bis zur Grablegung, darunter an jeder der beiden Hauptwände ein Evangelist; im nördlichen Flügel wurde die Geschichte Christi weiter erzählt, von seinem Wiedererscheinen auf Erden bis zur Himmelfahrt, darunter wieder zwei Evangelisten. Der Chor war nach byzantinischem Gedanken hauptsächlich der Maria gewidmet. In der eigentlichen Apsis war die Verkündigung dargestellt, an den Seitenwänden des Chors befanden sich die Darstellung im Tempel, der Tod der heiligen Jungfrau, die Ausgiessung des heiligen Geistes und darüber Einzelgestalten von Heiligen und Propheten. — In der Apsis der Krypta soll nach einem Bericht aus dem 12. Jahrhundert[1]) die Geburt Christi und die Anbetung der Könige dargestellt gewesen sein. — Die Kirche ist im Auftrag der Kreuzfahrer erbaut und durch byzantinische Künstler mit Mosaiken geschmückt worden. Es ist interessant zu sehen, wie die morgenländischen Künstler sich mit der Anbequemung an die abendländische Bauform abfanden; in der Hauptsache zeigt die Auswahl des Schmuckes morgenländischen Geist das Betonen des alten Testamentes, die doktrinäre Anbringung der Konzilienbeschlüsse, die reiche Verwertung der Engel und des Ornamentalen, die Verherrlichung der Maria im Chor. Dass das Querschiff dem Leben Christi gewidmet war, ist der Ausschmückung der dem Querschiff einer Basilika entsprechenden Räume im Dom zu Monreale und in der Cappella palatina, deren Mosaiken zur byzantinischen Kunst gehören, verwandt.

Glücklicherweise ist uns die malerische Ausschmückung wenigstens einer byzantinischen Centralkirche des Mittelalters ganz erhalten, die der Heilandskirche zu Nereditzy bei der alten Hansastadt Nowgorod im nordwestlichen Russland, welcher die St. Georgskirche zu Stara am Ladogasee zur Seite tritt, da in ihr wenigstens der grösste Teil der Bilder erhalten ist. Die Ausschmückung beider Kirchen stammt aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 40 u. 41). In beiden ist in der Kuppel die Himmelfahrt Christi dargestellt, wie schon erwähnt, in deutlicherer Anknüpfung an die Anordnung der Sophienkirche zu Salonichi und an den biblischen Vorgang als in den meisten anderen Kirchen. Zu Stara-Ladoga wird im Scheitelpunkt das Rundmedaillon mit der ganzen Figur Christi von acht Engeln getragen (Abb. 42), unten stehen im Kreise die Apostel zwischen Bäumen und die Jungfrau Maria als Orantin zwischen zwei Engeln. Im Tambour sind zwischen den Fenstern Propheten, Engel, Erzengel und andere Gestalten des alten und neuen Testamentes ab-

1) Von Johannes Phokas, welcher das heilige Land im Jahre 1185 bereiste.

gebildet. In der Apsis steht die Madonna als Orantin, unter ihr ist eine Reihe von Bischöfen abgebildet, die in Nereditzy durch die Brustbilder Christi, der Maria und des Täufers unterbrochen wird. Am Eingangs-

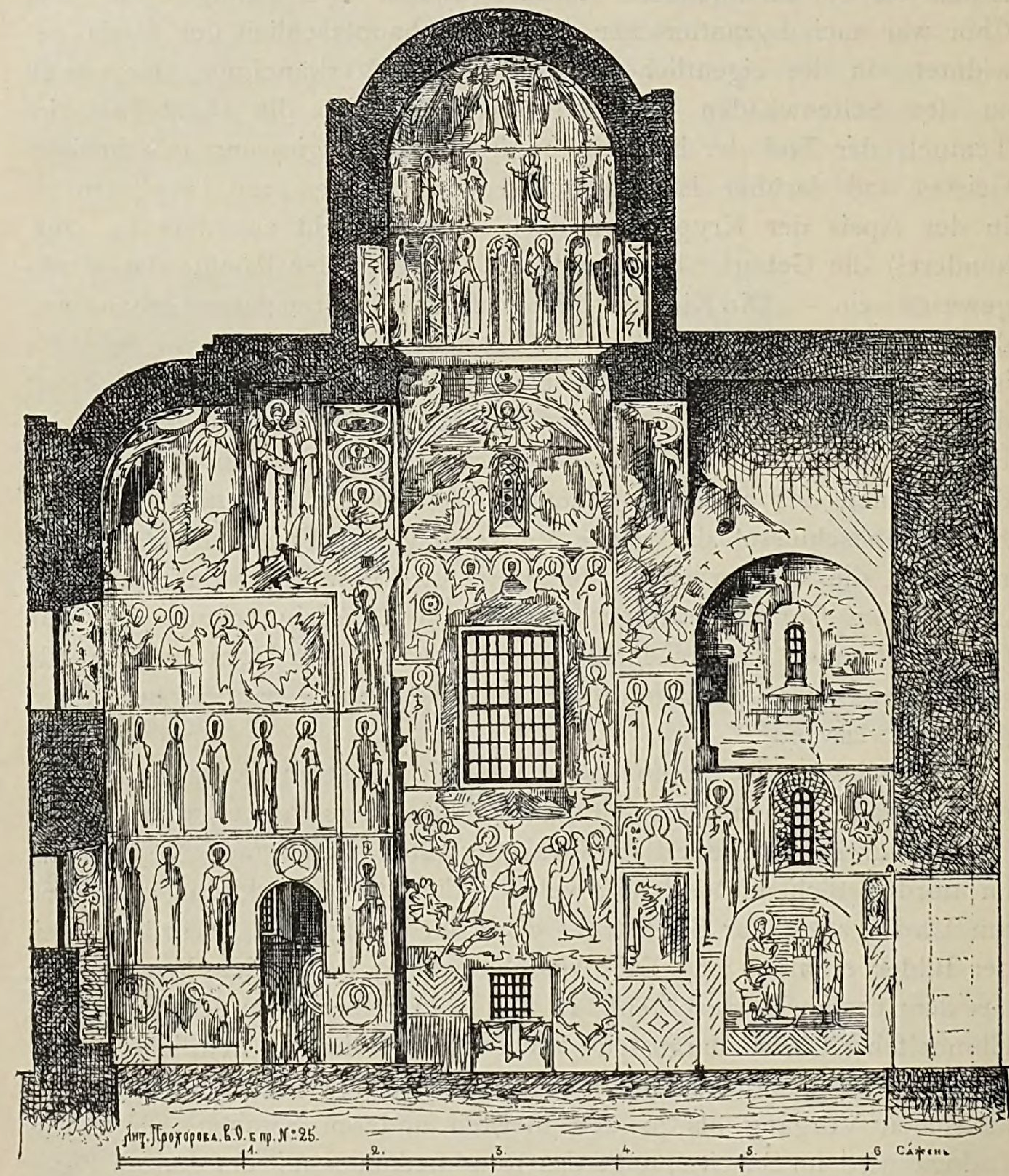


Abb. 40. Durchschnitt der Kirche zu Nereditzy. (Nach Prokhoroff.)

bogen zur Apsis ist hier auch die Verkündigung dargestellt. An der Süd- und Nordwand der vorderen Kirchenteile sind dieselben biblischen Vorgänge abgebildet, welche schon die Sophienkirche von Kiew enthält: Kreuzigung, Kreuzabnahme, Darstellung im Tempel, Purifikation, Christus

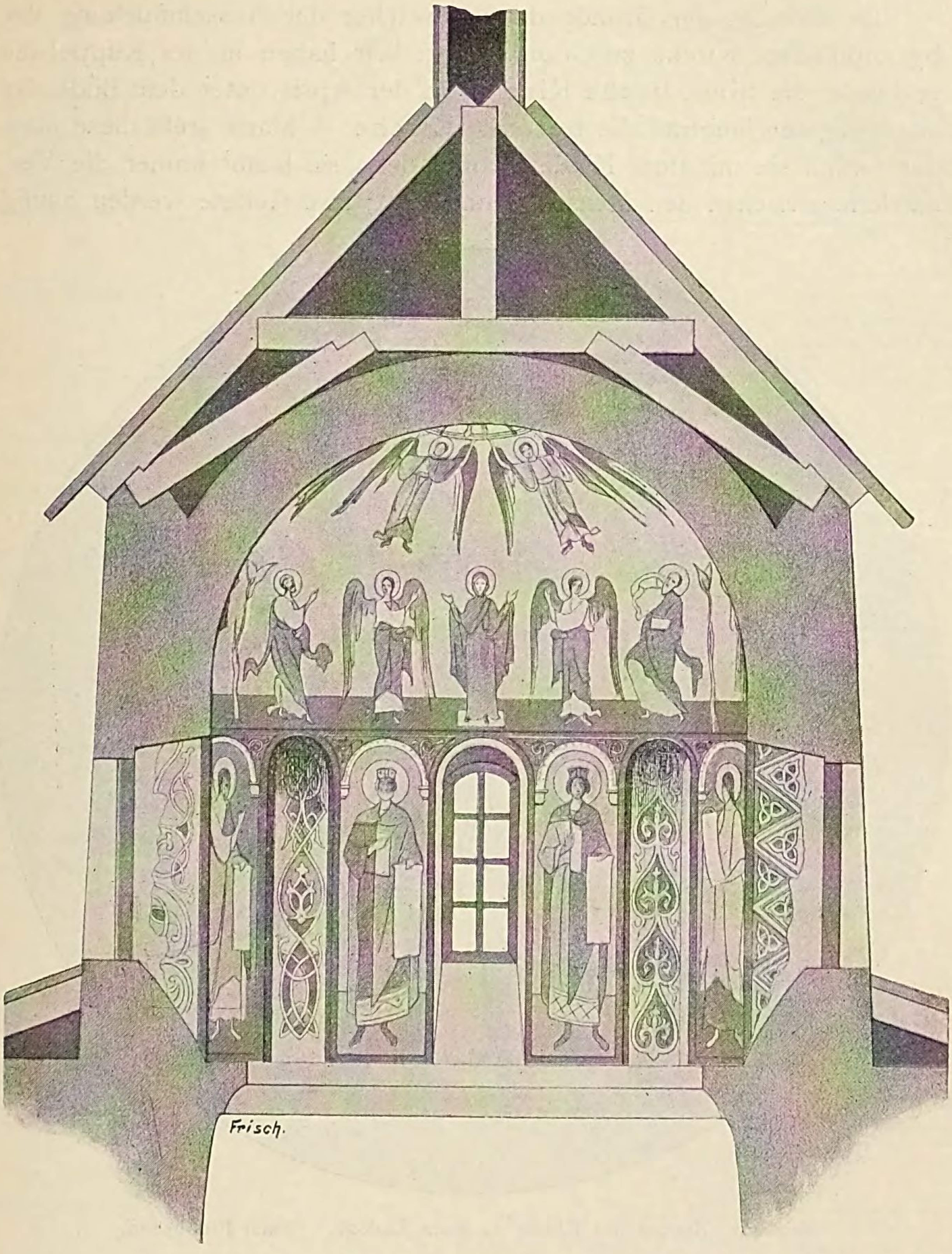


Abb. 41. Durchschnitt der Kuppel der Kirche zu Stara Ladoga. (Nach Prokhoroff.)

in Gethsemane, Verrat des Judas und Anbetung der Könige; dazu in symbolischer Parallele das Opfer Isaaks und die drei Engel bei Abraham. An der inneren Fassadenwand findet sich in beiden Kirchen das jüngste Gericht.[1])

1) Prokhoroff: Christliche Altertümer 1871—72 (in russischer Sprache).

Deutlich ist der Grundgedanke, welcher der Ausschmückung der byzantinischen Kirche zu Grunde liegt: Wir haben in der Kuppel die verklärte, die himmlische Kirche, in der Apsis unter dem Bilde der allerheiligsten Jungfrau die betende Kirche — Maria stellt diese auch dar, wenn sie mit dem Kinde thront, denn sie bleibt immer die Vermittlerin zwischen den Menschen und Gott; ihre Gebete werden häufig



Abb. 42. Kuppel der Kirche zu Stara Ladoga. (Nach Prokhoroff.)

von Aposteln und heiligen Bischöfen unterstützt, — im übrigen die irdische Kirche, an deren Hauptfeste die Vorgänge aus dem Leben Christi erinnern und deren glänzendste und ruhmvollste Vertreter, die Apostel, Propheten, Patriarchen, Märtyrer in Einzelgestalten oder als Halbfiguren und Brustbilder in der Regel die unteren Wandteile und freien Architekturglieder bedecken.

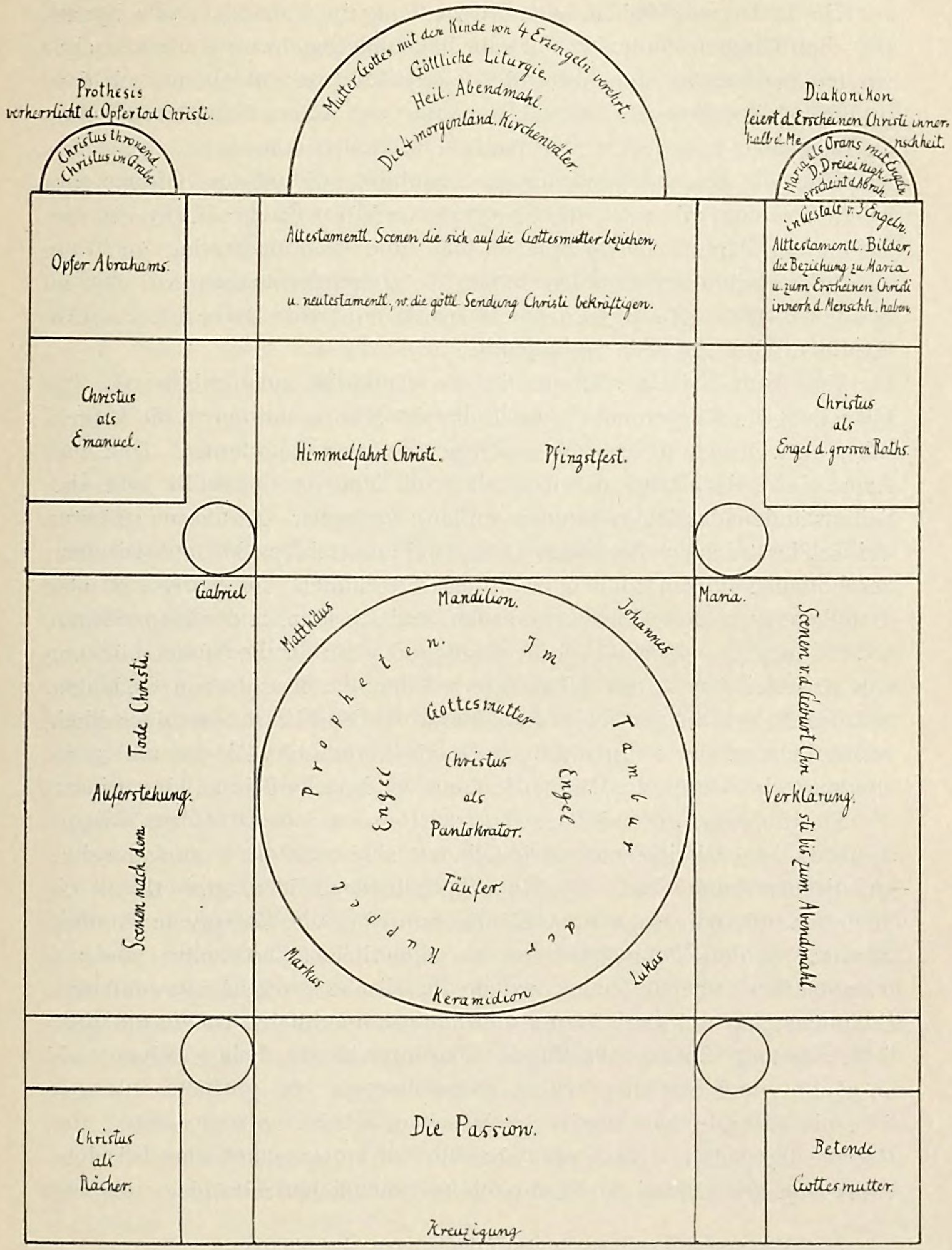


Abb. 43. Typus der Ausmalung der byzantinischen Kirchen auf dem Athos im 14.—16. Jahrh.

So haben wir freilich eine Entwicklung im Entstehen des byzantinischen Kirchenschmuckes nur sehr lückenhaft nachweisen können, aber wir haben doch erkannt, dass die malerische Ausschmückung seit dem 9. Jahrhundert typische Gestalt annahm und deren Haupteinzelheiten an Beispielen vom 9.—12. Jahrhundert feststellen können.

Ehe wir nun die gewonnenen Resultate auf italische Kirchen anwenden, wollen wir noch die Kirchen auf dem Berge Athos heranziehen, in denen sich grosse Cyklen von Wandmalereien aus dem 14.—16. Jahrhundert erhalten haben.[1]) Vergegenwärtigen wir uns zu diesem Zweck die typische Grundform der byzantinischen Kirche (Abb. 43). Sie ist folgende:

Der Hauptteil der Kirche ist im Grundriss quadratisch. In der Mitte liegt ein Kuppelraum. Durch die vier Säulen, auf denen die Kuppel ruht, entsteht ein griechisches Kreuz mit vier Eckräumen. Die vier Arme des griechischen Kreuzes sind mit Tonnen überwölbt, die den Seitenwänden des Kuppelraumes entlang verlaufen. An diesen grössten Teil schliesst sich das Altarhaus, bestehend aus drei Apsiden und zwischengeschobenen kurzen tonnengewölbten Chorräumen. Die Kirche ist also dreigliederig: 1. der Altarraum mit den drei Apsiden, 2. der Kuppelraum, 3. der Umgang. Ebenso sind die Grundgedanken für die Ausschmückung von dreierlei Art: 1. im Altarraum werden die liturgischen Gedanken verkörpert, und in der Hauptapsis Maria, die Fürbitterin der Menschheit, verherrlicht, 2. der Kuppelraum zeigt die himmlische Kirche, und 3. im Umgang wird durch die Kirchenfeste auf die irdische Kirche hingewiesen.

Der Altarraum mit der Hauptapsis und den beiden Nebenapsiden ist dreiteilig, und dreigegliedert sind auch die Gedanken seines malerischen Schmuckes. Als Hauptfigur in der Mittelapsis thront die Madonna mit dem segnenden Kinde, von den vier Erzengeln demütig verehrt. In dem Tonnengewölbe des eigentlichen Chorraumes sind alttestamentliche Scenen gemalt, welche die Kirche in oft sehr gewundenem Gedankengang auf Maria bezog, und neutestamentliche, welche die göttliche Sendung Christi bekräftigen. Darunter ist das heilige Abendmahl abgebildet und zwischen beiden Darstellungen die göttliche Liturgie, d. h. die Liturgie, wie sie in der irdischen Kirche vollzogen wird, von Engeln abgehalten. Darunter stehen die vier morgenländischen Kirchenväter, von denen zwei der Kirche die gebräuchlichen Liturgieen gegeben

1) H. Brockhaus: Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891.

Der aus den auf dem Berge Athos erhaltenen Beispielen abgeleitete Typus ist sicherer und massgebender als der Typus, welchen das Malerbuch beschreibt. In den Hauptsachen, namentlich in den grundlegenden Gedanken, decken sich beide.

haben. Hier in dem Hauptchor erscheinen also einerseits die Madonna als göttliche Mutter, und der Sohn als Heiland der Welt persönlich vor den Augen des Priesters und der Gemeinde, andererseits erblickt der celebrierende Priester im Abendmahl die Scene, an welche sein Vollzug des Messopfers erinnern soll, in der göttlichen Liturgie noch eine besondere Weihe derselben, und in den Kirchenvätern die Ausgestalter der heiligen Handlung. Der rechte Nebenchor, das Diakonikon, feiert das Erscheinen Christi innerhalb der Menschheit durch ein Bild der von Engeln umgebenen Madonna als Orans und durch alttestamentliche Bilder, welche Beziehung zu Maria und zum Erscheinen Christi auf Erden haben, unter ihnen die göttliche Dreieinigkeit, wie sie in Gestalt von drei Engeln sich zu Abraham herablässt. Der linke Nebenchor, die Prothesis, verherrlicht den erlösenden Opfertod des Herrn durch die Halbfigur Christi im Grabe, durch das alttestamentliche Vorbild der Opferung Isaaks, versäumt aber auch nicht, durch den thronenden Christus an seine Göttlichkeit noch wieder besonders zu erinnern. So nehmen also Diakonikon und Prothesis den Schmuck der Apsis gedanklich in ihre Mitte.

Die Mitte der Kuppel über dem Hauptraum der Kirche nimmt in grosser Gestalt der segnende Christus ein als Pantokrator, als Allherrscher der Welt. Er ist umgeben von den himmlischen Heerscharen, einem Kreise von Engeln, in deren Reihe auch die Gottesmutter und der Täufer ihm zunächst stehen, also derjenige Typus, welcher an das Jüngste Gericht erinnert. Dann folgen in einem weiteren Kreise am Tambour der Kuppel die Propheten und in den vier Zwickeln die Evangelisten. Unter der Reihe der Propheten sind an der Chorseite und an der gegenüberliegenden Seite zwei wunderbare Bildnisse des Herrn angebracht, von denen die Legende berichtet, das Mandilion und das Keramidion. Die Kuppel erscheint architektonisch wie ein Abbild des Himmels, welcher sich über der Erde wölbt; damit im Einklang steht es, dass man hier die himmlische Kirche erblickt, die höchsten Bewohner des Himmels, nach ihrem Rang geordnet. Der Kuppelraum diente zur Aufnahme der Gemeinde, deren Hauptverrichtung beim Gottesdienst das Gebet ist. Die Gläubigen rufen den Herrn des Himmels und als Fürbitter die Engel, die Madonna, den Täufer und andere Heilige an, welche sie alle hier versammelt sehen, und so bekommen sie die Gewissheit, dass ihnen Erhörung zu teil werden wird.

An den Gewölben und den oberen Wandteilen der Kreuzarme wird das Leben des Heilands vorgeführt, und zwar werden alle diejenigen Punkte herausgegriffen, welche von der Kirche gefeiert werden,

es sind die Feste des Herrn. Eingeleitet wird die Lebensgeschichte Christi durch die Verkündigung, und diese ist, Maria und Gabriel voneinander getrennt und einander gegenüber, dargestellt an den beiden Pfeilern des Kuppelraumes beim Eingang zum Allerheiligsten. So tritt uns diese bedeutungsvolle Scene an einer hervorragenden Stelle der Kirche entgegen; durch ihre Figuren wird das Allerheiligste weihevoll eingerahmt. Im übrigen beginnt die Darstellung mit der Geburt Christi beim Diakonikon in gedanklicher Anknüpfung an dasselbe, da dort ja die Menschwerdung Christi gefeiert wird. Der rechte Querarm enthält die Jugendgeschichte und die Vorgänge vor der Passion bis zum Abendmahl, der dem Altarhause gegenüberliegende Arm die Passion, der linke Querarm die meisten Vorgänge nach dem Tode, nur Himmelfahrt und Pfingstfest werden für den zwischen Altarhaus und Kuppelraum liegenden Arm vorbehalten. Die Passion, die Erniedrigung Christi, ist auf diese Weise am weitesten von dem Allerheiligsten entfernt, die Vorgänge nach dem Tode sind der Prothesis mit ihrer Verherrlichung des Opfertodes Christi benachbart, und die beiden Scenen, welche die Verknüpfung der jenseitigen Welt mit der irdischen am eindringlichsten zeigen, die Himmelfahrt und das Pfingstfest, befinden sich unmittelbar vor dem eigentlichen Altarhause. In der Anbringung der einzelnen Scenen wurde die chronologische Ordnung nicht immer ganz streng innegehalten, um den Hauptscenen die hervorragendsten Plätze anweisen zu können. So ist unter den Passionsscenen die Kreuzigung so angebracht, dass sie der Hauptapsis gerade gegenüber steht, im rechten Seitenschiff nimmt den Mittelplatz die Verklärung und im linken die Auferstehung ein. — In den vier Eckräumen sind an der Decke Christus als Emanuel, Christus als Engel des grossen Rathes, Christus als Rächer und die betende Gottesmutter gemalt.

Alle diese Scenen werden künstlerisch eng miteinander verknüpft und als zusammengehöriges Ganzes auch äusserlich dokumentiert auf zweierlei Weise. Erstens, indem ein Chor von einzelnen Heiligengestalten die unteren Wandteile aller Kirchenräume umzieht und zwar in strenger Rangordnung nach der Stellung, welche sie zu ihren Lebzeiten in der Kirche eingenommen haben, wobei die Höchsten dem Altar und dem Altarraum am nächsten stehen. Diese Heiligen waren hier am Platz als die ruhmvollsten Vertreter der irdischen Kirche und weil auch ihre Feste gefeiert werden. Zweitens wird die Verknüpfung der Bilder dadurch bewirkt, dass die Darstellungen aus den verschiedenen Gedankenkreisen und Bauteilen ineinander übergreifen. Nur die Darstellungen des Altarraumes, des Allerheiligsten, treten nie aus diesem heraus. Die

Festdarstellungen dagegen schieben sich mit der Himmelfahrt und dem Pfingstfest in den Altarraum und mit Mandilion und Keramidion in den Kuppelraum vor.

So ist in diesem Typus, dem die einzelnen Beispiele mehr oder weniger nahe kommen, ein reichgegliedertes, vollkommen organisches Ganzes entstanden von wundervoller Gedankentiefe und edler inhaltlicher Schönheit.

Die Grundgedanken dieses Typus sind mit ihrer Dreiteilung in himmlische, betende und irdische Kirche genau die gleichen wie in den früheren Beispielen. Der Kuppelraum deckt sich vollkommen bis in die einzelnen Figuren mit einem der beiden früheren Typen. In den Zwickeln sind nach einer richtigeren Wendung desselben Gedankens auf die Erlösung der Menschheit hinzuweisen an die Stelle der vier evangelischen Scenen die vier Evangelisten getreten. Wie früher wird der Eingang zum Allerheiligsten durch die beiden Figuren der Verkündigung eingerahmt. Die Anordnung der Vorgänge aus dem Leben des Heilands ist sinnvoller und zweckentsprechender geworden. Ein Chor von Propheten, Patriarchen, Aposteln und Märtyrern erfüllt wie bisher die ganze Kirche. Auch der Altarraum hat keine dem früheren widersprechende Veränderung, sondern nur eine starke Erweiterung erfahren, indem zur Darstellung der Fürbitterin in der Hauptapsis die liturgischen Gedanken getreten sind, die aber ebenso wie jene auf die betende Kirche hinweisen. Es ist jedoch sehr zweifelhaft, dass hierin die Athoskirchen noch schöpferisch gewesen sind. Die byzantinische Kunst des 14.—16. Jahrhunderts war wohl kaum mehr fähig, Erweiterungen von solcher Gedankentiefe zu erfinden. Unsere Kunde aus früheren Zeiten ist äusserst beschränkt, und die erhaltenen Beispiele befinden sich meistens in kleinen und abgelegenen Kirchen, deren Schmuck sich auf das nothwendigste beschränkte. So werden diese komplizierteren Gedanken für den Altarraum wohl auch älteren Ursprungs sein. Das alles berechtigt uns den Athostypus bei den italischen Kirchen mit zum Vergleich zu benutzen.

Der Geist, aus welchem dieser byzantinische Kirchenschmuck entstanden, ist dem der abendländischen Kirche geradezu entgegengesetzt. Es waltet derselbe Unterschied ob wie zwischen der freieren architektonischen Entfaltung einer Basilika und dem künstlichen und gedankenstraffen Aufbau einer byzantinischen Centralkirche. Bis ins einzelne durchdacht und untereinander in Beziehung gesetzt ist der byzantinische Bilderschmuck; er wird benutzt zum Ausdruck von Glaubenssätzen, und die dogmatische Bedeutung der Bilder ist oft in höchst geschraubter Weise aus ihren Gegenständen abgezogen. Der Bilderschmuck einer abend-

ländischen Basilika erzählt dagegen in der schlichten und einfachen Weise des Evangeliums selbst und geheimnist nichts in die Bilder hinein; die allerheiligsten und heiligsten Gestalten treten persönlich auf; die Anordnung der Bilder in der Kirche ist überall sinnvoll und den Formen der Architektur entsprechend, aber nirgends so straff und gedanklich so ineinander geschachtelt wie in den byzantinischen Kirchen. In einem aber sind die beiden Kirchentypen einander doch gleich, nämlich darin, dass in beiden, wie sich's gebührt, Christus als die Hauptfigur der ganzen Kirche hingestellt wird. Bei einseitiger Betrachtung könnte man darin, dass in der abendländischen Basilika die Mitte der Apsis in der Regel von der Figur des Heilands eingenommen wird, während bei der byzantinischen Centralkirche dort immer die Madonna zu sehen ist, einen grossen Unterschied erblicken. Wir müssen aber nicht vergessen, dass bei der byzantinischen Kirche nicht wie bei der Basilika die Apsis, sondern die Kuppel die vornehmste Stelle der ganzen Kirche ist.

Nachdem wir den typischen Bilderschmuck der byzantinischen Kirchen kennen gelernt haben, werden wir doppelt einsehen, wie wenig die Ausmalung von S. Angelo in Formis in ihrer Anordnung mit der byzantinischen Kunst zu thun hat. Den Gegensatz bilden, in Bezug auf die allgemeine geistige Auffassung, die Centralkirchen und als, auch in der Bauform passendes Beispiel die Geburtskirche zu Bethlehem. Ausser den schon früher angeführten Einzelheiten ist in S. Angelo nur noch die Dreizahl der Apsiden und der Schmuck des Diakonikon (die Bilder der Prothesis sind nicht erhalten) mit der von Engeln begleiteten Madonna auf das byzantinische Vorbild zurückzuführen.

So haben wir selbst an dieser Stelle des italischen Festlandes, wo die Bilder im einzelnen so stark unter der Einwirkung der byzantinischen Kunst stehen, in der ganzen Auswahl und Anordnung keinen Einfluss erkennen können. Anders ist es in der Inselstadt Venedig und im Inselstaat Sicilien.

Schon das Jüngste Gericht im Dom zu Torcello hat uns darüber belehrt, dass in den Lagunen eine Stätte für die byzantinische Kunst war, und dasselbe sagen uns die alten, meistens aus dem 12. Jahrhundert stammenden Teile der inneren Mosaikausschmückung von S. Marco (Abb. 44). Für die vorliegende Untersuchung ist es ziemlich gleichgültig, inwieweit die Mosaiken Venedigs und Siciliens wirklich von den Händen griechischer Künstler oder nur von abendländischen Schülern derselben ausgeführt sind. Es ist ebensogut denkbar, dass ein byzantinischer Mosaicist sich durch seinen abendländischen Auftraggeber im Ikono-

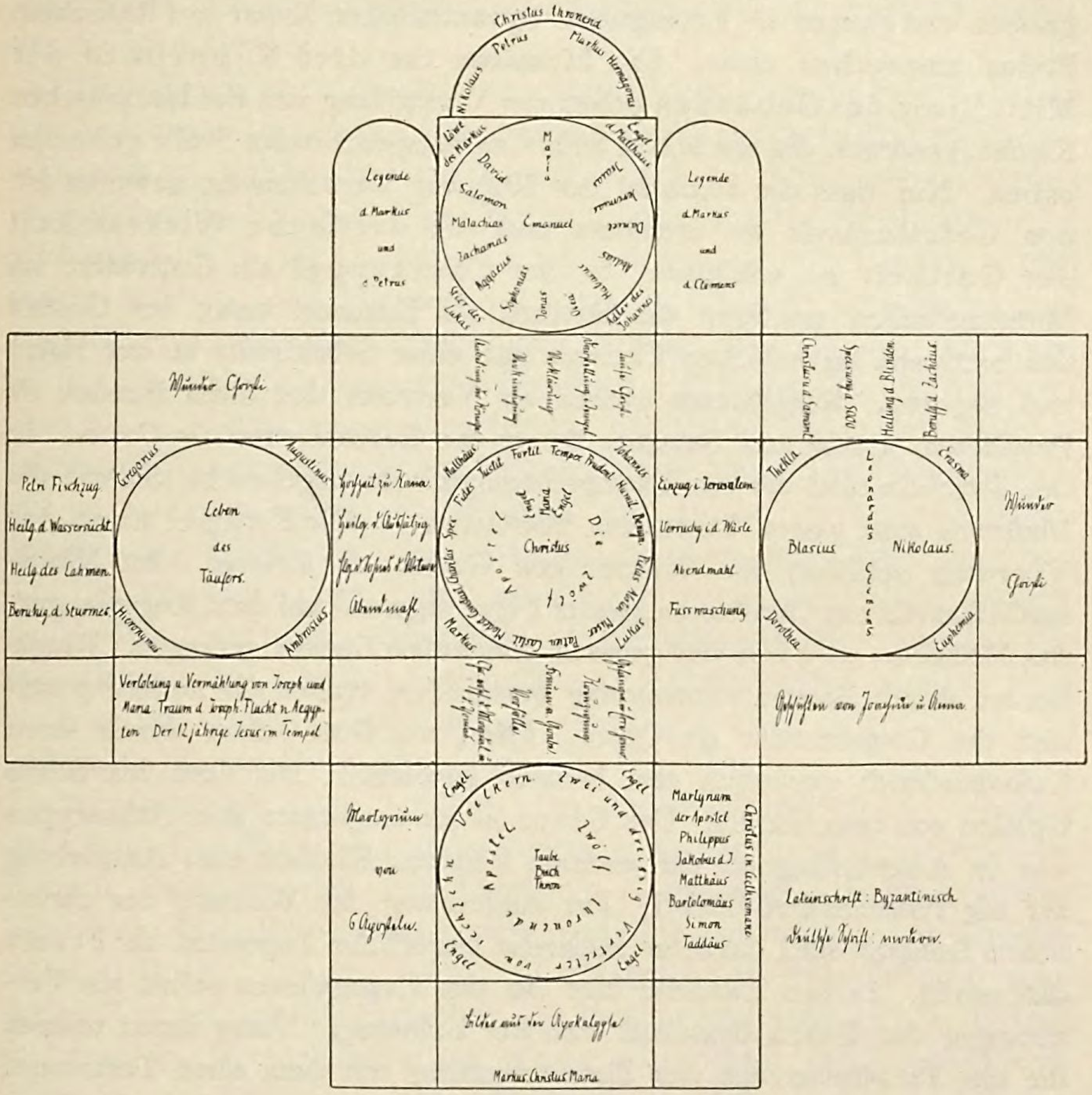


Abb. 44. Gegenstände der hauptsächlichsten Mosaiken in San Marco zu Venedig.

graphischen beeinflussen lässt, als dass ein italo-byzantinischer Mosaicist von selber abendländische Elemente hineinbringt. Hier gilt es die Mosaiken Venedigs nur in ihrem ikonographischen Verhältnis zur byzantischen Kunst zu untersuchen. Dabei muss aber doch betont werden, dass diese Werke so sehr byzantinischen Stil zeigen, dass man sie im grossen und ganzen als Erzeugnisse byzantinischer Kunst auf italischem Boden ansprechen muss. Die Mosaiken der drei Kuppeln in der Mittellinie des Gebäudes geben der Vorstellung von der himmlischen Kirche Ausdruck, die wir schon früher an entsprechender Stelle gefunden haben. Nur dass die Dreizahl der Kuppeln Veranlassung gewesen ist, den Gedankenkreis zu erweitern und die dreifache Wirksamkeit der Gottheit zu schildern. In der Chorkuppel als Gottvater: im Mittelmedaillon erscheint die Gottheit als Emanuel unter der Gestalt des bartlosen jugendlichen Christus mit einer Schriftrolle in der Hand und segnend. Ringsherum stehen als Vertreter des alten Bundes elf Propheten, David und Salomo, ferner die Gottesmutter als Orans. In den Zwickeln sind die vier Evangelistensymbole angebracht, die wie die Madonna zum neuen Testament überleiten. — Die Kuppel über der Vierung schildert die Wirksamkeit Gottes als Erlöser. Im Mittelmedaillon thront Christus in ganzer Figur segnend auf dem Regenbogen; das Medaillon wird von vier grossen fliegenden Engeln getragen. Ringsherum, durch Bäume voneinander geschieden, stehen die zwölf Apostel und die Gottesmutter als Orans. Hier, wo Gott schon durch ihren Leib hindurch gegangen und Mensch geworden, mit dem feierlichen Gefolge von zwei Engeln. Das Ganze ist im Gegensatz zum Athostypus und in Anknüpfung an die meisten früheren Kirchen eine Anspielung auf die Himmelfahrt Christi. Zur Andeutung der Wirkung der christlichen Religion sind darunter sechzehn christliche Tugenden als Frauen dargestellt. In den Zwickeln hier die vier Evangelisten selbst als Verkündiger der frohen Botschaft von der Erlösung. Unter ihnen wahren die vier Paradiesströme den Zusammenhang mit dem alten Testament. — Die Kuppel über dem Langhaus führt die Wirksamkeit der Gottheit als heiliger Geist vor. Im Mittelmedaillon ein Thron mit Buch und Taube. Zwölf Strahlen gehen von hier aus auf die zwölf Apostel, welche auf Thronen sitzen. Sie stehen nicht mehr bescheiden anbetend wie in der Vierungskuppel, sondern hier sind sie schon als Nachfolger Christi eingesetzt. Das Gebiet ihrer Thätigkeit ist die ganze Welt, und das wird angedeutet durch einen Kreis von 32 Vertretern aller Völker der Erde. Die ganze Darstellung ist eine Anspielung auf die Ausgiessung des hl. Geistes. Das bezeichnen schon die Strahlen, welche

von dem Mittelmedaillon auf die Apostel ausgehen, und ebenso die Vertreter der Völker, welche in Verbindung mit dieser Scene auch in dem Egbert-Codex der Stadtbibliothek zu Trier (10. Jahrhundert) vorkommen und dem Gedanken nach der Figur des Kosmos auf byzantinischen Darstellungen des Vorganges entsprechen. In den Zwickeln stehen vier gewaltige Engel mit Heroldstäben, die himmlischen Diener des heiligen Geistes.

Dem Typus der Athoskirchen entspricht es, dass die Darstellung des Lebens Christi an die Gewölbe und Oberwände der Räume verwiesen ist, welche die Hauptkuppel umgeben. Ausser der Vierungskuppel und den Kuppeln über Chor und Langhaus hat die Markuskirche auch über den beiden Querarmen noch Kuppeln, und die Räume, welche diese umgeben, sind ebenfalls noch zur Anbringung von Scenen aus dem Leben Christi mit herangezogen worden. Nur ein Teil von ihnen ist in byzantinischer Zeit ausgeführt worden, doch ist der ursprüngliche Plan für das Ganze augenscheinlich bei der Ergänzung in den späteren Jahrhunderten im wesentlichen beibehalten worden. Die Hauptdarstellungen aus dem Leben des Heilands sind an den breiten Gurtbögen angebracht, welche die Vierungskuppel an allen vier Seiten umgeben und die Verbindung aus dem Vierungsraum nach Chor, Langhaus und den beiden Querarmen überwölben. Die wichtigsten Momente aus der Jugendgeschichte Christi: Verkündigung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Taufe sind im Gurtbogen nach dem Chor zu angebracht, in der Mitte aber auch die Verklärung zur Betonung des Transcendentalen (alles modern), im gegenüberliegenden Gurtbogen nach dem Langhaus, also am weitesten vom Sanctuarium entfernt, die Passion: Gefangennahme und Eccehomo, Kreuzigung, Frauen am Grabe, Vorhölle, der Auferstandene erscheint der Magdalena und dem Thomas (alles modern). In den beiden Gurtbögen nach den Querarmen zu einige Wunder und die Einleitung zur Passion und zwar rechts: Einzug in Jerusalem, Versuchung in der Wüste, Abendmahl und Fusswaschung (alles byzantinisch), links: Hochzeit zu Kana, Heilung des Aussätzigen, Auferweckung des Sohnes der Witwe, und noch einmal das Abendmahl (alles modern). Die Anordnung ist also von ähnlichen Gedanken geleitet wie beim Athostypus in den um die Kuppel liegenden Nebenräumen. Beträchtlich erweitert wird diese Darstellung durch die Mosaiken in den Nebenräumen der Querarme und des Langhauses, und zwar befinden sich in den nach dem Langhaus zu gelegenen Nebenräumen der Querarme rechts die Geschichten von Joachim und Anna (modern), links von Joseph und Maria und einige Vorgänge aus der Kindheit Christi

(byzantinisch); die übrigen Nebenräume der Querarme enthalten Wunder Christi, darunter sind byzantinisch die in dem an der Schlusswand des linken Querarmes gelegenen Raum: Petri wunderbarer Fischzug, Heilung des Wassersüchtigen, Heilung des Lahmen, Beruhigung des Sturmes auf dem Meere, und die in dem nach dem Chor zu gelegenen Nebenraum des rechten Querarmes: Christus und die Samariterin, Speisung der Fünftausend, Heilung des Blinden, Berufung des Zachäus. Auch die Nebenräume des Langhauses sind sinnvoll geschmückt. Rechts: zur gedanklichen Verbindung mit den Mosaiken der Vierung und des Querhauses Christus in Gethsemane, dann die Martyrien der Apostel Philippus, Jakobus des Jüngeren, Matthäus, Bartholomäus, Simon und Thaddäus (alles byzantinisch), links das Paradies und die Martyrien der übrigen sechs Apostel (modern). In dem Nebenraum vor dem Haupteingang sind moderne Bilder aus der Apokalypse und über der Thür ein frühes byzantinisches Mosaik des zwischen Maria und Markus thronenden Christus angebracht.

Alles dieses zeigt die durchdachte Weise, wie wir sie vom Athostypus her kennen, und wie dort und in den früheren byzantinischen Beispielen ist die Kirche von den tieferen Wandteilen mit vielen einzelnen Heiligengestalten geschmückt. Nur in den beiden Kuppeln über den Querarmen ist es den Künstlern oder ihren Auftraggebern nicht gelungen, einen entsprechenden Schmuck zu finden. Die Dekoration dieser Teile stammt aus der byzantinischen Zeit. In der Kuppel des linken Querarmes ist die Legende Johannis des Evangelisten und in den Zwickeln sind die vier abendländischen Kirchenväter dargestellt, in der rechten Kuppel stehen vier männliche und in ihren Zwickeln vier weibliche Heilige.

Obgleich so in fast allen Teilen der Kirche die Anordnung der Mosaiken byzantinischen Geist verrät, weht uns im Allerheiligsten, in der Apsis, deren Mosaiken aus byzantinischer Zeit stammen, abendländischer Geist entgegen. Hier sind nicht die komplizierten Gedanken des Athostypus ausgedrückt, auch erscheint nicht in allgemein byzantinischer Weise die Madonna, sondern nach abendländischem Gebrauch der Heiland (fast vollständig erneuert),[1]) trotzdem die Gottheit in den Kuppeln schon dreimal dargestellt ist. Mit ihm verbunden sind Einzelgestalten von Heiligen, aber nicht wie sonst in den abendländischen Kirchen stehen sie neben ihm, sondern in einer Zone unter ihm. Es sind die Heiligen Nikolaus, Petrus, Markus, Hermagoras. Dass der

1) Neben der Gestalt Christi in der Apsis steht: MCCCCCVI Petrus f.

Heiland nicht steht, sondern thront, entspricht der frühchristlichen Weise. Diese Ausschmückung der Apsis im Grundgedanken nach lateinischem Muster ist noch um so bemerkenswerter, als das schöne frühere Apsismosaik im basilikalen Dom zu Torcello zwar nicht die komplizierten Gedanken des Athostypus enthält, aber doch nach byzantinischem Motiv als Hauptfigur die Gottesmutter mit dem Kinde zeigt. Auch in der Apsis des Domes zu Murano ist die Madonna angebracht und zwar als Orantin (byzantinische Arbeit aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts). Wie die Apsis hat die Ausschmückung der Räume neben dem Chor von S. Marco, die ebenfalls der byzantinischen Zeit angehört, mehr abendländischen als morgenländischen Charakter, indem hier links die Legende von Markus und Petrus und rechts die Legende von Markus und Clemens dargestellt ist.

Beim Athostypus haben wir den malerischen Schmuck der Vorhalle nicht weiter erwähnt, weil er keine Berührungspunkte mit den italischen Kirchen aufzuweisen hat. Er bewegt sich in demselben Gedankenkreise wie der Schmuck im Innern der Kirche und wiederholt manche der dortigen Darstellungen. Bei S. Marco in Venedig aber müssen wir erwähnen, dass dort in den Kuppeln, der Wölbung und an den oberen Wandteilen der Vorhalle, welche sich an zwei Seiten um das Gebäude herumzieht, die Geschichten des alten Testaments von der Schöpfung der Welt bis auf Moses in Mosaiken des 12. und 13. Jahrhunderts dargestellt sind. Die Geschichten des alten Testaments sind auch in den Mittelschiffen der Cappella Palatina und des Domes zu Monreale abgebildet. Man könnte das ganze Langhaus in den beiden sicilischen Kirchen wie eine Vorhalle zum Presbyterium betrachten, das abweichenden Baustil hat. Ist die Ausschmückung der Vorhalle von San Marco direkt aus dem Wunsche entstanden, an die Mosaiken des Langhauses altchristlicher Basiliken wie S. Maria Maggiore zu Rom anzuklingen oder auf das Beispiel von Palermo und Monreale zurückzuführen?

Auf Sicilien wurde die byzantinische Kunst unter den Normannen eingeführt. Wie ihre Könige sich mit byzantinischem Ceremoniell umgaben, so nahmen sie auch die Kunst des Ostreichs in ihre Dienste. Umfangreiche Cyklen von Mosaiken sind uns in Palermo erhalten. Die kleine Kirche der Martorana, 1143 gestiftet, ist ganz nach byzantinischem Typus gebaut (Abb. 45). Sie bildet im Grundriss ein Quadrat mit drei Apsiden und einer von vier Säulen getragenen Kuppel in der Mitte. Den Scheitelpunkt der Kuppel nimmt der thronende Christus ein. In der nächsten Zone verneigen sich vier Engel ehrfurchtsvoll vor ihm mit

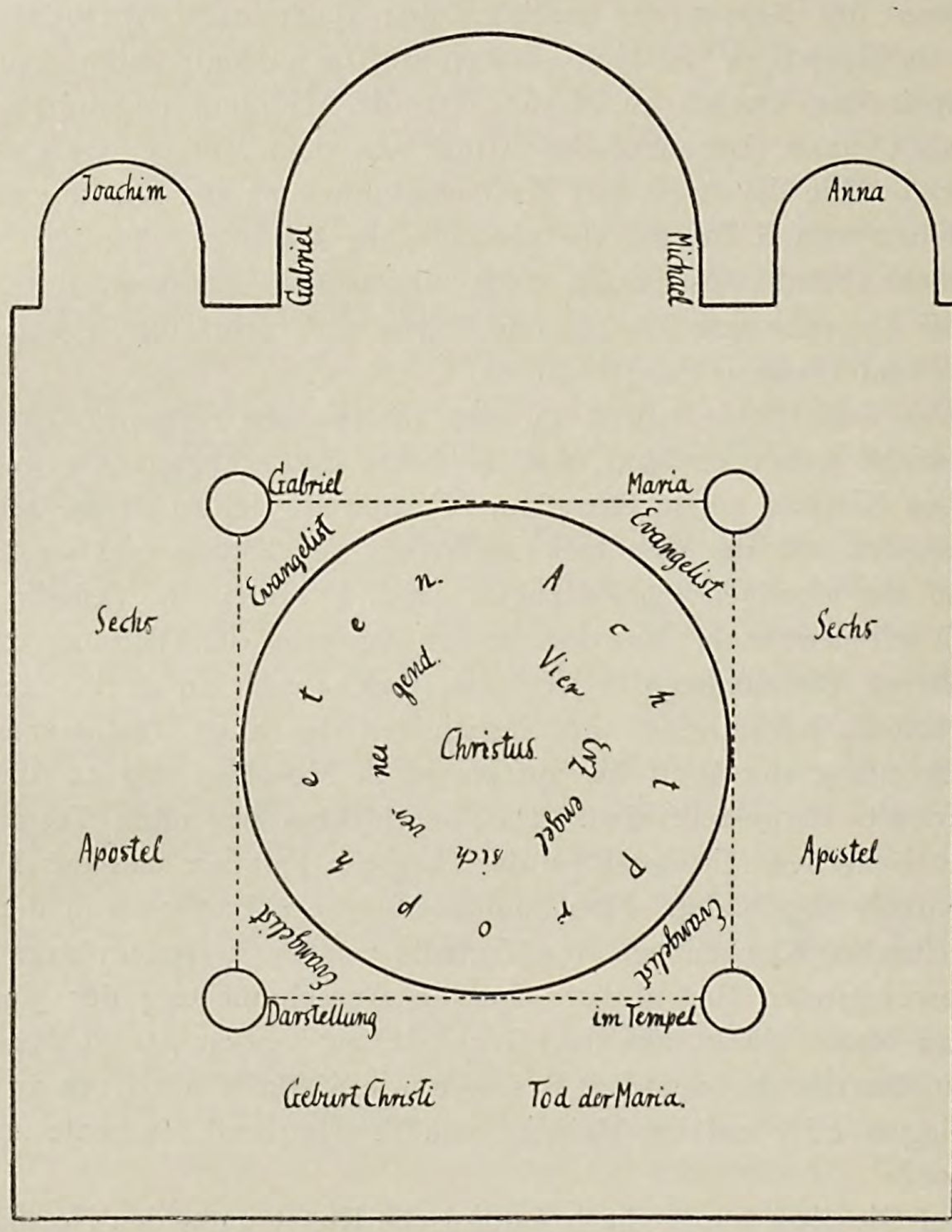


Abb. 45. Übersicht der Mosaiken in der Martorana zu Palermo.

bedeckten Händen. In der folgenden Zone stehen acht Propheten und in den vier Ecknischen, welche von der Kuppel in die Vierung überleiten, sind die vier Evangelisten dargestellt. Wir haben hier also den auf die



Abb. 46. Palermo, Martorana. Die Apostel Paulus und Jakobus.

Himmelfahrt Christi bezüglichen Typus, und dem Gebrauch vieler byzantinischer Kirchen entspricht es, dass an dem Bogen, der nach dem Altarhause überleitet, die Verkündigung, je eine Figur zu beiden Seiten der Öffnung, angebracht ist. An dem gegenüberliegenden Bogen ist die Darstellung im Tempel abgebildet, auf welches Motiv wir noch

bei der Cappella Palatina zurückkommen. Die Mosaiken der Apsis sind zerstört, nur in dem Gurtbogen davor sind noch die beiden sich verneigenden Erzengel Gabriel und Michael erhalten. In den Seitenapsiden sind, dem Gewicht, welches die byzantinische Kunst dem alten



Abb. 47. Palermo, Martorana. König Roger von Christus gekrönt. Mosaik.

Testament beilegte, entsprechend, die Brustbilder Joachims und Annas, der Voreltern Christi, angebracht. In den beiden Seitenarmen des griechischen Kreuzes, welches durch den Kuppelraum und die mittleren Teile des Umgangs gebildet wird, sind an den Gewölben und an den Seitenwänden die zwölf Apostel (die beiden an der linken Seitenwand nicht mehr erhalten) dargestellt (Abb. 46). In dem vorderen Arm des

griechischen Kreuzes sind die Geburt Christi und der Tod der Maria abgebildet. In den Gurtbögen und an anderen Stellen erscheinen Brustbilder von Heiligen. In dem vorderen barocken Teil der Kirche



Abb. 48. Palermo, Cappella Palatina.

befinden sich jetzt zwei Mosaiken, welche ursprünglich wohl die Fassade der alten Kirche schmückten. Der Stifter der Kirche, byzantinisch niedergeworfen vor der Madonna, welche von Christus aus dem Himmelsrund

gesegnet wird, und König Roger von Christus gekrönt (Abb. 47). Ausser in der Kuppel ist also keine genaue Übereinstimmung mit den bekannten byzantinischen Beispielen vorhanden. Dennoch ist der Geist, aus welchem heraus die Gegenstände für den übrigen Mosaikschmuck gewählt sind, jenen verwandt. Die Martorana ist nur eine kleine Kirche, und daher ist der Kreis der Darstellungen ein beschränkter.

Zur reichsten Entfaltung aber gelangt der Mosaikschmuck in der Kapelle des Königlichen Palastes, der Cappella Palatina (1129—40) und im Dom zu Monreale (1170 gestiftet). Beide Kirchen haben das Langhaus einer altchristlichen Basilika, das Presbyterium aber ist mit Anlehnung an den byzantinischen Bautypus abweichend gestaltet. Am wenigsten noch geht die Cappella Palatina (Abb. 48) über den Grundriss der Basilika hinaus; man könnte sie noch als eine dreischiffige Basilika mit drei Apsiden ansehen, deren letzte Arkade vor der Apsis so erweitert ist, das ein Kuppelraum entsteht. Aber andererseits ist doch auch durch die Erhöhung des Fussbodens das Presbyterium streng von dem basilikalen Langhaus abgesondert und erscheint wie ein besonderes Gebäude, welches sich dem byzantinischen Typus nähert, nur dass nicht ein vollständiger Umgang um den Kuppelraum gebildet ist, sondern diesen nur zwei Schiffe mit Apsiden seitlich begleiten. Wie die Bauform des Presbyteriums, so schliesst sich auch seine Mosaikausschmückung dem byzantinischen Typus an (Abb. 49). Die Kuppel folgt demselben aus der Himmelfahrt hervorgegangenen Typus wie die der Martorana. Im Scheitel das Brustbild des Erlösers als Pantokrator, umstanden im Kreise von den vier Erzengeln mit Weltkugeln und Heroldstäben in den Händen und vier anderen Engeln. An dem tamburartigen Bauglied, welches vermittelst acht Nischen aus dem Kreis der Kuppel in die Vierung überführt, sind in den vier Ecknischen, welche den Zwickeln anderer Kirchen entsprechen, wie im Athostypus die vier Evangelisten, in den dazwischen liegenden Nischen David, Salomo, Zacharias und Johannes der Täufer dargestellt. In den Zwickeln zwischen den Nischen acht Brustbilder von Propheten, und sechs weitere Brustbilder von Propheten sind in je drei Medaillons an den Bögen dargestellt, welche aus der Vierung in die beiden Querarme führen. Während die eigentliche Kuppel die himmlische Kirche vorführt, leiten die Propheten und Evangelisten zur irdischen Kirche über, indem sie diese in der Verheissung und in der Erfüllung zeigen. Wie in der Martorana ist am Tribunenbogen die Verkündigung und am gegenüberliegenden Bogen die Darstellung im Tempel angebracht. Also derjenige, der den Kuppelraum betritt, sieht hier, nach dem

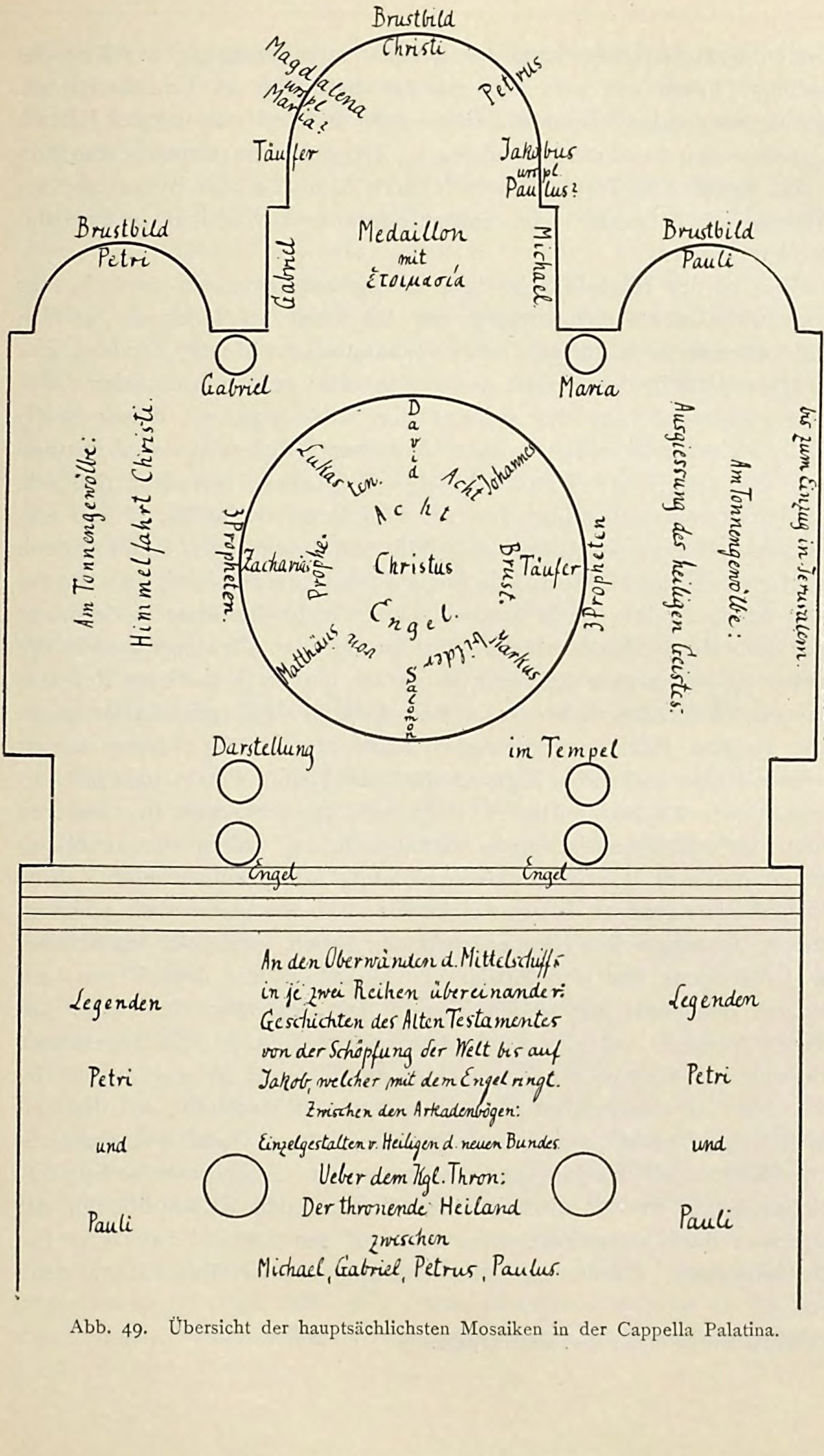


Abb. 49. Übersicht der hauptsächlichsten Mosaiken in der Cappella Palatina.

schönen byzantinischen Motiv, sogleich die Ankündigung der Menschwerdung Christi vor sich und erblickt bei näherem Umschauen am gegenüberliegenden Bogen eine Erinnerung an die Heiligung der Kirche, da Christus sich durch die Darstellung im Tempel in die damals bestehende Kirche aufnehmen liess. Dieses letztere Motiv ist im byzantinischen Kirchenschmuck sonst nicht nachzuweisen und vielleicht in Palermo erfunden worden.

Wie in der Markuskirche in Venedig hat man sich auch in der Cappella Palatina, ebensowenig wie im Dom zu Monreale und in Cefalù, entschliessen können, nach byzantinischem Muster der Madonna den Hauptplatz in der Apsis anzuweisen oder gar so komplizierte Gedanken auszudrücken, wie sie uns der Athostypus an dieser Stelle zeigt. Vielmehr erscheint in den sicilischen Kirchen in der Apsiswölbung das mächtige Brustbild des Erlösers, trotzdem dadurch, wenigstens in der Palatina, eine Wiederholung wie in San Marco entsteht, da ja schon die Kuppel das Bild des Heilands enthält. Dennoch hat man auch die Madonna in Sicilien mehr berücksichtigt als in der Markuskirche, indem sie in Monreale und Cefalù den Platz in der Mitte unter dem Heilandbilde erhielt. Dort ist sie jetzt allerdings auch in der Palatina zu sehen, aber die Figur ist modern und an Stelle eines Fensters getreten. Wahrscheinlicher ist es, dass die jetzt als Magdalena erneuerte Figur zu ihrer Rechten ursprünglich Maria war.[1]) Die anderen mit ihr in einer Reihe stehenden Figuren sind der Täufer, Petrus und Jakobus (ursprünglich Paulus?). Die Ausschmückung der Apsis in mehreren Zonen untereinander ist etwas Byzantinisches, indem die abendländischen Basiliken nur in der Apsiswölbung Mosaiken aufweisen. Eine symbolische Darstellung, welche wir an dieser Stelle auch schon in früheren byzantinischen Kirchen gefunden haben, schmückt den Scheitel des Gurtbogens vor der Apsis: ein Medaillon mit dem Thron, auf welchem das Buch mit sieben Siegeln liegt, darüber die Taube des heiligen Geistes und die Leidenswerkzeuge. Es ist die sogenannte *ἑτοιμασία τοῦ θρόνου*, die Bereitschaft des Thrones für das jüngste Gericht. Hier hat das Symbol wohl ebenso wie in Monreale, wo die Beischrift jeden Zweifel ausschliesst, diese Bedeutung, zumal nichts anderes in der Kirche auf das Jüngste Gericht anspielt. Aber dasselbe Symbol, welches schon in der altchristlichen Zeit an den Triumphbögen der römischen Basiliken auftritt, kann auch auf den Zustand nach dem Gericht hinweisen, nämlich auf den Triumph der Erwählten, der dann

1) Paulowsky in der Rev. arch. 1894, 2.

auch gleichzeitig eine Verherrlichung der Kirche ist, und wofür die byzantinische Kirche den Ausdruck οἱ ἅγιοι πάντες hatte. Zu beiden Seiten neigen sich die Erzengel Gabriel und Michael vor dem Brustbild des Erlösers in der Apsis.

Auf den Athostypus werden wir wieder geführt, wenn wir die Mosaiken in den Seitenschiffen des Presbyteriums betrachten. Hier ist die Stätte für Darstellungen aus dem Leben Christi. An den beiden Tonnengewölben ist in der Prothesis die Himmelfahrt Christi und in dem Diakonikon die Ausgiessung des heiligen Geistes abgebildet. Also die Scenen, welche im Athostypus die hervorragende Stelle dem Sanctuarium zunächst haben, sind hier, wo kein besonderer Raum mehr zwischen Vierung und Apsis besteht, dadurch hervorgehoben, dass sie die obersten Stellen in den Seitenschiffen erhalten haben. Im übrigen entspricht nur das Diakonikon dem Athostypus, indem hier das Leben Christi von der Geburt bis zum Einzug in Jerusalem (Abb. 50) dargestellt ist, ferner erscheint in der Lünette der Schlusswand noch einmal das Brustbild des Erlösers. In der Prothesis wird die Hauptwand von einem modernen Gemälde, der Predigt Johannis in der Wüste, eingenommen, und im übrigen ist der Raum nur mit einzelnen Heiligen ausgeschmückt. Vielleicht hatte an Stelle des modernen Gemäldes ursprünglich die Passion ihren Platz, die sonst in der Kirche überhaupt nicht dargestellt ist.

Wie in der Hauptapsis herrscht auch in den beiden Nebenapsiden ein abendländischer Gedanke, indem hier die Brustbilder der beiden Apostelfürsten erscheinen, Petrus und Paulus, welche wir in den römischen Kirchen so oft an erster Stelle, dem Heiland zunächst, gesehen haben. Durch ihre dortige bevorzugte Stellung sollte der Nachfolger Petri, der Papst, in seiner Herrschaft beglaubigt werden. Hier in Palermo könnte man, abgesehen davon dass die Kapelle dem hl. Petrus geweiht war, noch eine gedankliche Parallele vermuten zu der Stellung der obersten Diener des irdischen Königs, so dass deren Amt durch das heilige Beispiel sanktioniert wurde. Gleichzeitig verbinden die Brustbilder der beiden Apostelfürsten in der Cappella Palatina das Presbyterium gedanklich mit dem Langhaus, denn in den Seitenschiffen des Langhauses sind die Geschichten Petri und Pauli dargestellt. Die Oberwände des Mittelschiffes im Langhaus erzählen in ihren je zwei Reihen von Bildern die Geschichten des alten Testaments von der Schöpfung der Welt bis auf Jakob, der mit dem Engel ringt (Abb. 51). Damit schliessen sie sich an die Weise der altchristlichen Basilika an. Auf das Byzantinische werden wir dadurch

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

hingewiesen, dass die Erzählung mit Schöpfung der Welt beginnt, was eine byzantinische Gewohnheit ist. Wie die Brustbilder der Apostelfürsten in den Nebenapsiden das Presbyterium mit dem Langhaus

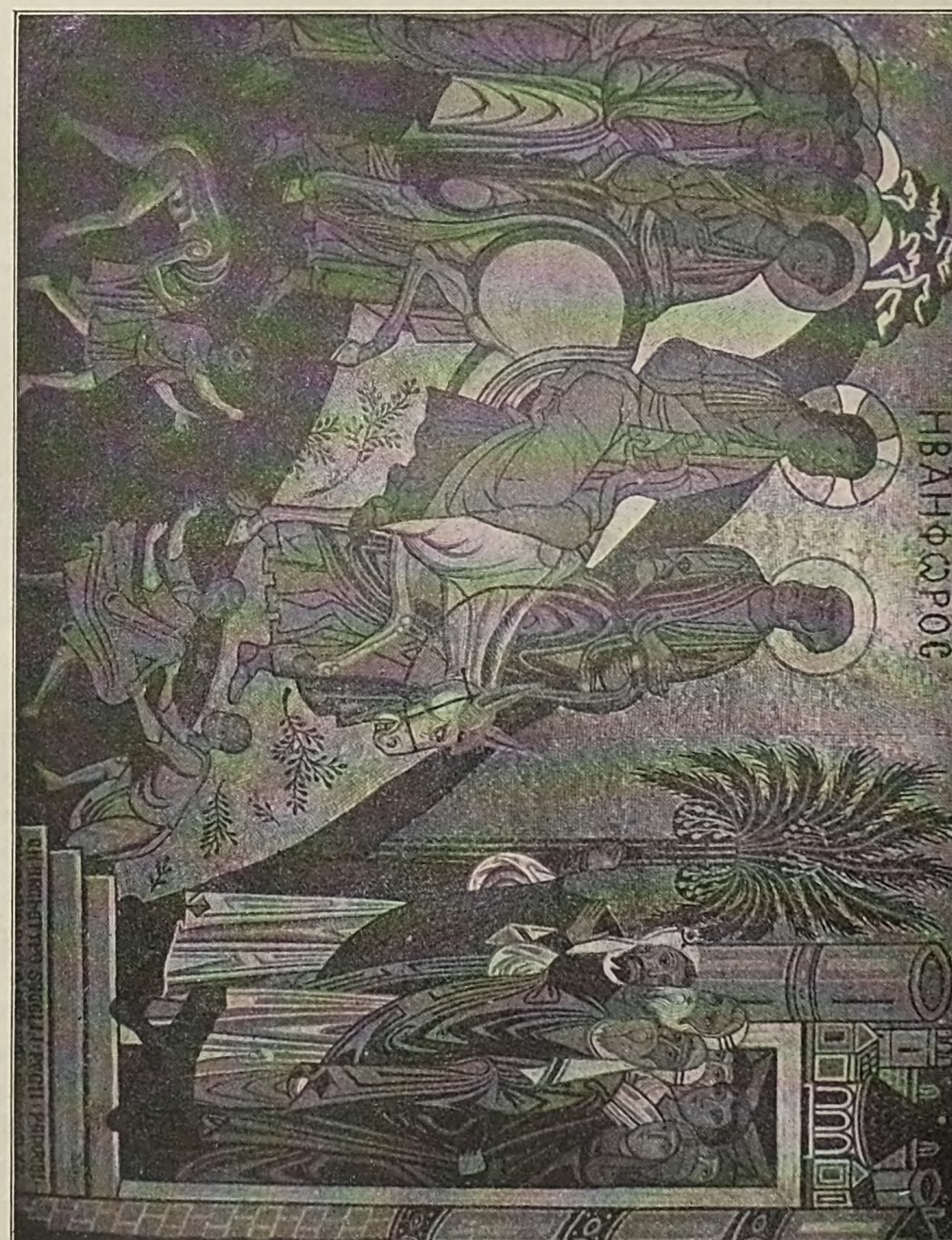


Abb. 50. Palermo, Cappella Palatina. Einzug Christi in Jerusalem. Mosaik.

verknüpfen, so weisen umgekehrt aus dem Langhaus ins Querhaus die Einzelgestalten von Heiligen des neuen Testaments zwischen den Arkadenbögen des Mittelschiffes. Auch sonst sind in der ganzen

Kirche an allen Gurtbögen und an den unteren Wandteilen Brustbilder oder ganze Figuren von biblischen oder anderen heiligen Personen angebracht, welche alle Räume gedanklich miteinander verbinden.

Es bleibt uns nur noch übrig, einen Blick auf die innere Fassadenwand zu werfen. Hier steht der prächtige königliche Thron, da die Kirche ja eine Privatkapelle des Königs war, und darüber erscheint in Mosaik das himmlische Vorbild des irdischen Königs, der thronende



Abb. 51. Palermo, Cappella Palatina. Mosaik im Mittelschiff.

Heiland zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel und den beiden Apostelfürsten (Abb. 52).

Beim Dom zu Monreale (Abb. 53 u. 54) ist im Grundriss des Presbyteriums der byzantinische Typus viel strenger gewahrt, nur die vorderen Teile im Übergang zum Langhaus sind verkümmert. Die Kuppel ist nicht ausgeführt worden, vielleicht auch niemals beabsichtigt gewesen, da ihr Fehlen auf die Ausschmückung mit Mosaiken eingewirkt hat. An den Oberwänden der Vierung ist nämlich die Jugendgeschichte Christi bis zur Taufe dargestellt mit Ausnahme der Verkündigung, die wieder einen hervorragenden Platz am Eingang zum Apsisraum gefunden hat.

Langhaus und Presbyterium sind hier enger miteinander verbunden als in der Cappella Palatina dadurch, dass die grösste Zahl der Wunder Christi in den Seitenschiffen des Langhauses dargestellt ist. Die letzten



Abb. 52. Palermo, Cappella Palatina. Mosaik über dem Kgl. Thron.

Wunder und die Passion bis zur Kreuzigung folgen dann im rechten Kreuzarm des Presbyteriums, und die Vorgänge von der Kreuzigung bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes im linken Kreuzarm. In dem

Schmuck der Apsis ist das Programm gegen die Palatina sehr erweitert. In der Wölbung wieder das gewaltige Brustbild des Erlösers (Abb. 55),

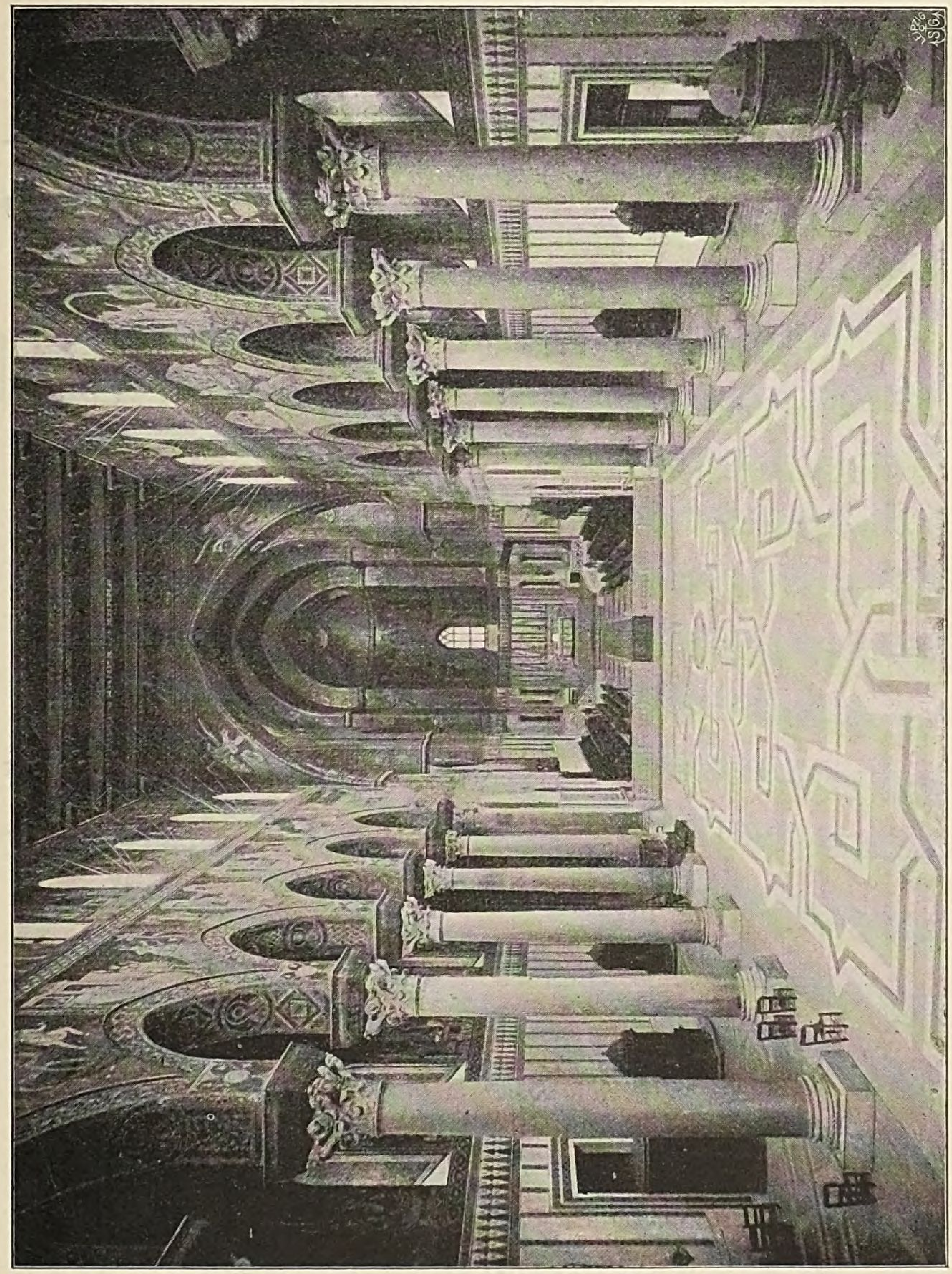


Abb. 53. Innenansicht des Domes zu Monreale.

darunter die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen den beiden Erzengeln Gabriel und Michael, zu beiden Seiten auf die Seitenwände des chorartigen Raumes vor der Apsis übergreifend die zwölf Apostel und in

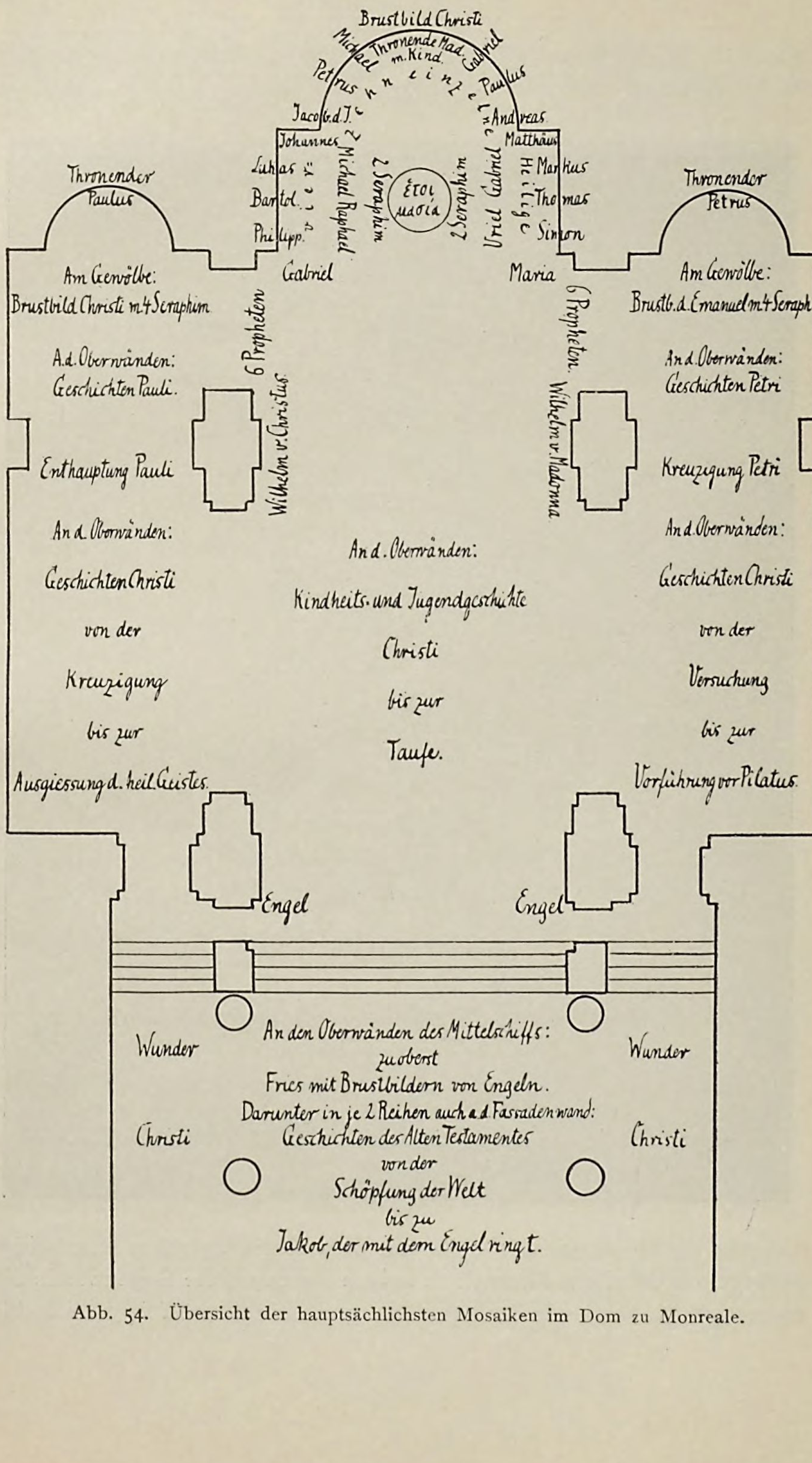


Abb. 54. Übersicht der hauptsächlichsten Mosaiken im Dom zu Monreale.

dem Streifen darunter vierzehn Heilige. Am Gurtbogen vor der Apsis im Scheitel wieder das Medaillon mit dem symbolischen Thron und den Marterwerkzeugen, zu denen ehemals noch die Taube kam, mit der



Abb. 55. Monreale, Dom. Apsis.

Beischrift *ἡ ἑτοιμασία*, ferner vier Seraphim und die vier Erzengel. An den Oberwänden des Raumes zwischen Chor und Vierung zwölf Propheten. Auf den beiden Thronen König Wilhelm von Christus

gekrönt und Wilhelm der Madonna das Modell der Kirche überreichend. In den beiden Eckräumen vor den Nebenapsiden an der Decke das Brustbild des jugendlichen Emanuel und des bärtigen Christus mit je vier Seraphim. In der linken Nebenapsis der thronende Paulus, und an den Seitenwänden des Raumes davor Geschichten Pauli, in der rechten Nebenapsis das Brustbild Petri und an den Seitenwänden des Raumes davor Geschichten Petri; nur die Enthauptung des Paulus und die Kreuzigung Petri sind noch innerhalb der Querarme des griechischen Kreuzes an dem Bogen, der aus diesen in die Eckräume überführt, als Vorbereitung auf die letzteren und zur engeren Verknüpfung mit den Darstellungen aus dem Leben Christi. An den Oberwänden des Mittelschiffes läuft zu oberst ein Fries hin mit Medaillons, welche Brustbilder von Engeln enthalten; darunter sind in je zwei Reihen, auch an der Fassadenwand, die Geschichten des alten Testaments von der Schöpfung der Welt bis auf Jakob, der mit dem Engel ringt, dargestellt. (An der Fassadenwand ausserdem noch drei Vorgänge aus dem Leben der Heiligen Cassius, Castus und Castrensis.)

Fassen wir noch einmal kurz zusammen: Die Mosaikausschmückung der eben betrachteten Kirchen zu Venedig und auf Sicilien verhält sich in der Auswahl ihrer Gegenstände und deren Anordnung dem Byzantinischen gegenüber genau so wie ihre architektonische Form. Die baulich ganz byzantinischen Kirchen von S. Marco zu Venedig und die Martorana zu Palermo haben in der Anordnung ihrer Mosaiken fast ganz byzantinischen Geist; nur das Allerheiligste, die Apsiden, machen davon eine Ausnahme, denn auch in der Hauptapsis der Martorana wird nach der Analogie der anderen sicilischen Kirchen das Brustbild des Erlösers gewesen sein. Die Cappella Palatina und der Dom von Monreale dagegen zerfallen architektonisch in zwei gesonderte Teile, in das morgenländisch erbaute Presbyterium und in das abendländische basilikale Langhaus. Dementsprechend sind die Mosaiken der Presbyterien fast ganz nach byzantinischem Geist angeordnet, wieder mit Ausnahme des Allerheiligsten, der Apsiden, die wesentlich lateinischen Charakter haben. Lateinischen Charakters ist auch die Ausschmückung des lateinisch erbauten Langhauses. Wie man versucht hat, architektonisch aus den beiden nach verschiedenen Grundsätzen erbauten Teilen ein Ganzes zu machen, so greifen auch die Mosaiken gedanklich herüber und hinüber. Wir erinnern uns, denselben Grundsatz der Kongruenz zwischen der architektonischen Form und dem Geist der malerischen Ausschmückung schon bei S. Angelo in Formis kennen gelernt zu haben, wo der fast

ganz lateinischen Kirchenform die Auswahl und Anordnung der Malereien nach abendländischem Geiste entspricht.

Mit der Art der Anordnung geht in Sicilien auch die Sprache der Inschriften parallel. In der ganz byzantinischen Martorana sind alle Inschriften griechisch; derselben Sprache gehören in der Cappella Palatina sämtliche Namensbeischriften und auch ein Teil der sonstigen Inschriften auf den byzantinisch geordneten Mosaiken des Querhauses und in dem Allerheiligsten, der Apsis, an, während im Langhaus alle Beischriften lateinisch sind. In Cefalù haben die am höchsten gestellten Himmelsbewohner in der Apsis und am Kreuzgewölbe davor griechische Inschriften, während die Inschriften bei den Heiligen an den Seitenwänden meist lateinisch, nur bei den specifisch griechischen Heiligen griechisch sind. Im Dom von Monreale, dessen Mosaiken die spätesten sind, haben nur noch die allerheiligsten Figuren der Apsis und des dazu gehörigen Vorraums, nämlich Christus, die Madonna und die Apostel, griechische Namensinschriften, alle übrigen Inschriften sind in lateinischer Sprache abgefasst. Auf den Mosaiken von Venedig und Umgegend herrscht fast durchgehends das Lateinische.

Wir erkennen, dass auf Sicilien sowohl in der Architektur als auch in der Anordnung des Bilderschmuckes, ja sogar in der Sprache das Byzantinische als heiliger galt wie das Abendländische; denn bei den Kirchen richtete man sich im Sanctuarium danach. Die Mosaiken sind auch in der Kunstform da am besten, wo sie in der Anordnung der byzantinischen Weise folgen: in der Martorana und bei der Cappella Palatina im Sanctuarium. Der Dom von Monreale, welcher in der Anordnung dem byzantinischen Vorbild gegenüber am freiesten verfährt, steht auch in der Kunstform seiner Mosaiken am weitesten zurück. Darauf, dass die allerheiligsten Gestalten auch künstlerisch die bedeutendsten sind, kommen wir noch weiter unten zu sprechen.

Die Mosaiken von San Marco, der Martorana und der Presbyterien in der Cappella Palatina und im Dom von Monreale können wir aber auch in die Denkmäler der byzantinischen Kunst einreihen. Wir erhalten dadurch ikonographisch die erwünschten Zwischenglieder zwischen den erhaltenen Mosaiken und Malereien bis zum 12. Jahrhundert und dem Athostypus. Sie führen in manchen Punkten über jene hinaus, so vor allem in der sinnvollen Anordnung der Geschichten aus dem Leben Christi, in der schon der Athostypus zu erkennen ist, und bei San Marco in der Ausdehnung des Kuppelschmucks auf drei Kuppeln. Nur in Bezug auf das Sanctuarium geben sie uns keinen Aufschluss, inwieweit der Athostypus schon im 12. Jahrhundert ausgebildet war, da bei allen

Kirchen hier im Allerheiligsten hauptsächlich abendländischer Geist herrscht. Für das eigentliche Mittelalter sind die venezianischen und sicilischen Mosaiken unter den erhaltenen Denkmälern die vollständigsten Beispiele byzantinischen Kirchenschmucks.

Wir haben in diesem byzantinischen Schmuck einen wundervollen Gedankenreichtum und tiefsinnige Beziehungen kennen gelernt. Leider sind die Mosaiken aller angeführten Kirchen künstlerisch zumeist wenig bedeutend. An einem Beispiel aber vermögen wir noch zu ermessen, wie herrlich die Kunstform den Ausdruck dieser Gedanken unterstützen konnte. Weitaus die schönsten byzantinischen Mosaiken im Abendlande sind diejenigen im Chor des Domes zu Cefalù vom Jahre 1148. Die Wölbung der Apsis (Abb. 56) nimmt wieder das gewaltige Brustbild des Erlösers ein. Die rechte Hand streckt er lateinisch segnend aus, in der linken hält er ein geöffnetes Buch, in welchem in griechischer und lateinischer Sprache die Worte stehen: „Ich bin das Licht der Welt, wer mir folgt, wird nicht in Finsternis wandeln, sondern wird das Licht des Lebens haben.“ In dem Streifen darunter stehen die Madonna als Orantin, zu ihren beiden Seiten verehrend die vier Erzengel Raphael, Michael, Gabriel und Uriel mit Heroldstäben und Kugeln in den Händen in byzantinischer Prachtgewandung. Es ist sehr bezeichnend, dass in den beiden einander so nah benachbarten Kirchen von Monreale und Cefalù die Madonna einmal thronend mit dem Kinde und einmal als Orantin erscheint. Auch bei Venedig wechseln die beiden Dome von Torcello und Murano in der gleichen Weise. Genau so wie im Morgenlande bestehen also auch auf italischem Boden die beiden Auffassungen nebeneinander. Die folgenden beiden Streifen in der Apsis von Cefalù werden durch ein Fenster geteilt. Sie enthalten zwölf Apostel, beziehungsweise Evangelisten. Im oberen der beiden Streifen stehen zu den Seiten der Fensteröffnungen die Apostelfürsten Petrus und Paulus, und zwar Petrus zur Linken des Beschauers und zur Rechten des oben befindlichen Erlösers, dann folgen auf jeder Seite zwei Evangelisten und zwar neben Petrus Matthäus und Markus, neben Paulus Johannes und Lukas. Die Apostel des untersten Streifens sind von links nach rechts Philippus, Jakobus, Andreas, Simon, Bartholomäus, Thomas. In dem Kreuzgewölbe vor der Apsis (Abb. 57) sind vier Seraphim und vier Cherubim dargestellt, letztere als Halbfiguren und mit nur zwei Flügeln, aber durch Inschrift als Cherubim bezeugt. An den Seitenwänden darunter sind je vier Zonen untereinander:

Links: Oberste Zone: Medaillon mit der Halbfigur des Melchisedek, zu den Seiten in ganzen Figuren Osea und Moses (letzterer

modern). — Zweite Zone: Joel, Amos, Obadja. — Dritte Zone: vier heilige Diakone und zwar Petrus, Vincentius, Laurentius und Stephanus. —

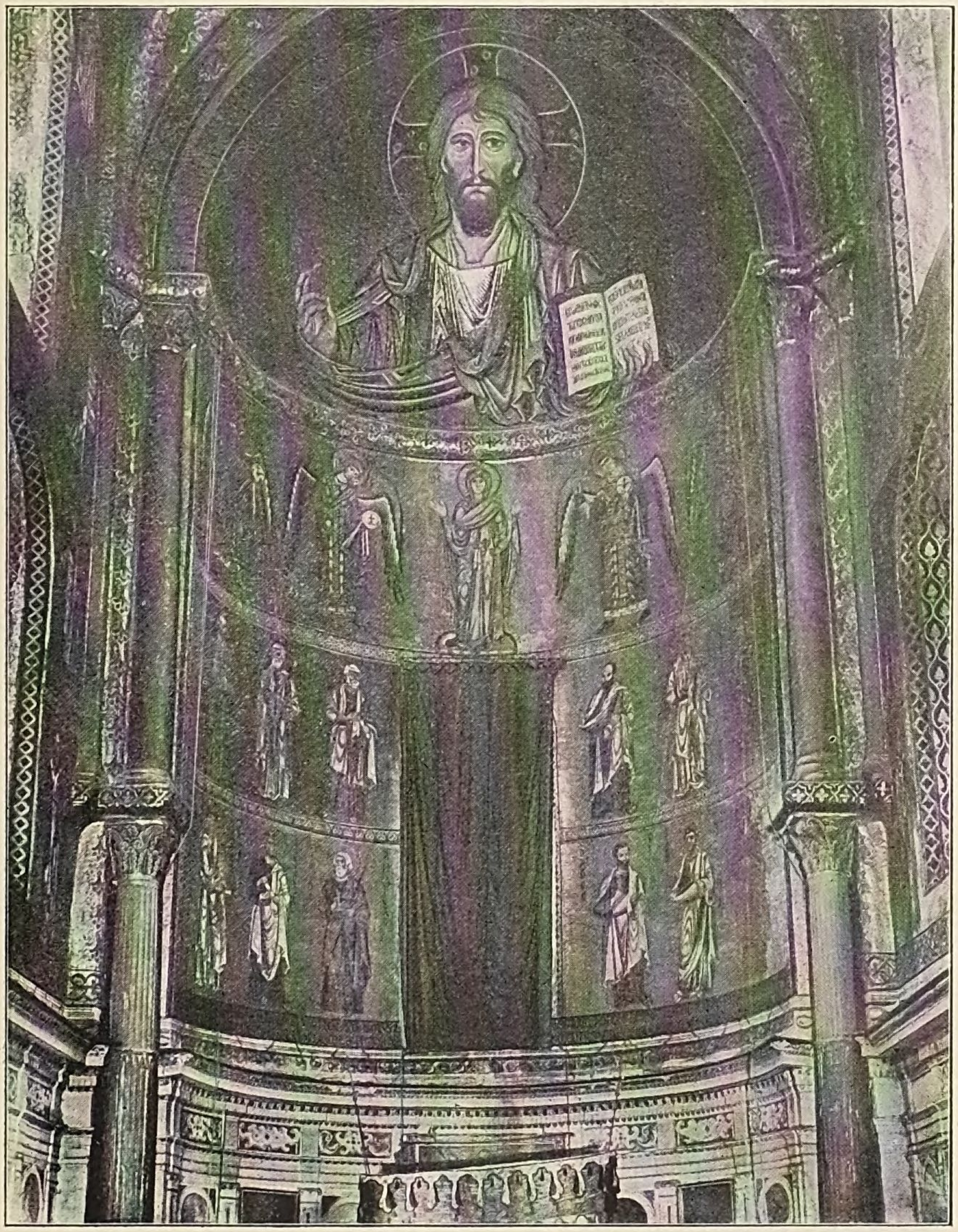


Abb. 56. Cefalù. Apsis des Domes.

Vierte Zone: die Heiligen Gregor, Augustinus, Sylvester, Dionysius. Rechts: Oberste Zone: Medaillon mit der Halbfigur Abrahams, zu den Seiten die ganzen Figuren des David und Salomo. — Zweite Zone:

die Propheten Jonas, Micha und Naum. — Dritte Zone: die ritterlichen Heiligen Theodoros, Georg, Demetrius, Nestor. — Vierte Zone: die



Abb. 57. Cefalù, Dom. Kreuzgewölbe vor der Apsis.

Heiligen Nikolaus, Basilius, Johannes Chrysostomos und Gregorius der Theologe (Abb. 58).

Dieser Chorschmuck hat nahe Verwandtschaft mit dem späteren von Monreale. In beiden Fällen an vornehmster Stelle das Brustbild Christi,

die von Erzengeln verehrte Madonna und die zwölf Apostel. Dazu Seraphim, Cherubim und Erzengel am Gewölbe, beziehungsweise am Gurtbogen vor der Apsis. Das sind dieselben Gestalten, welche sonst

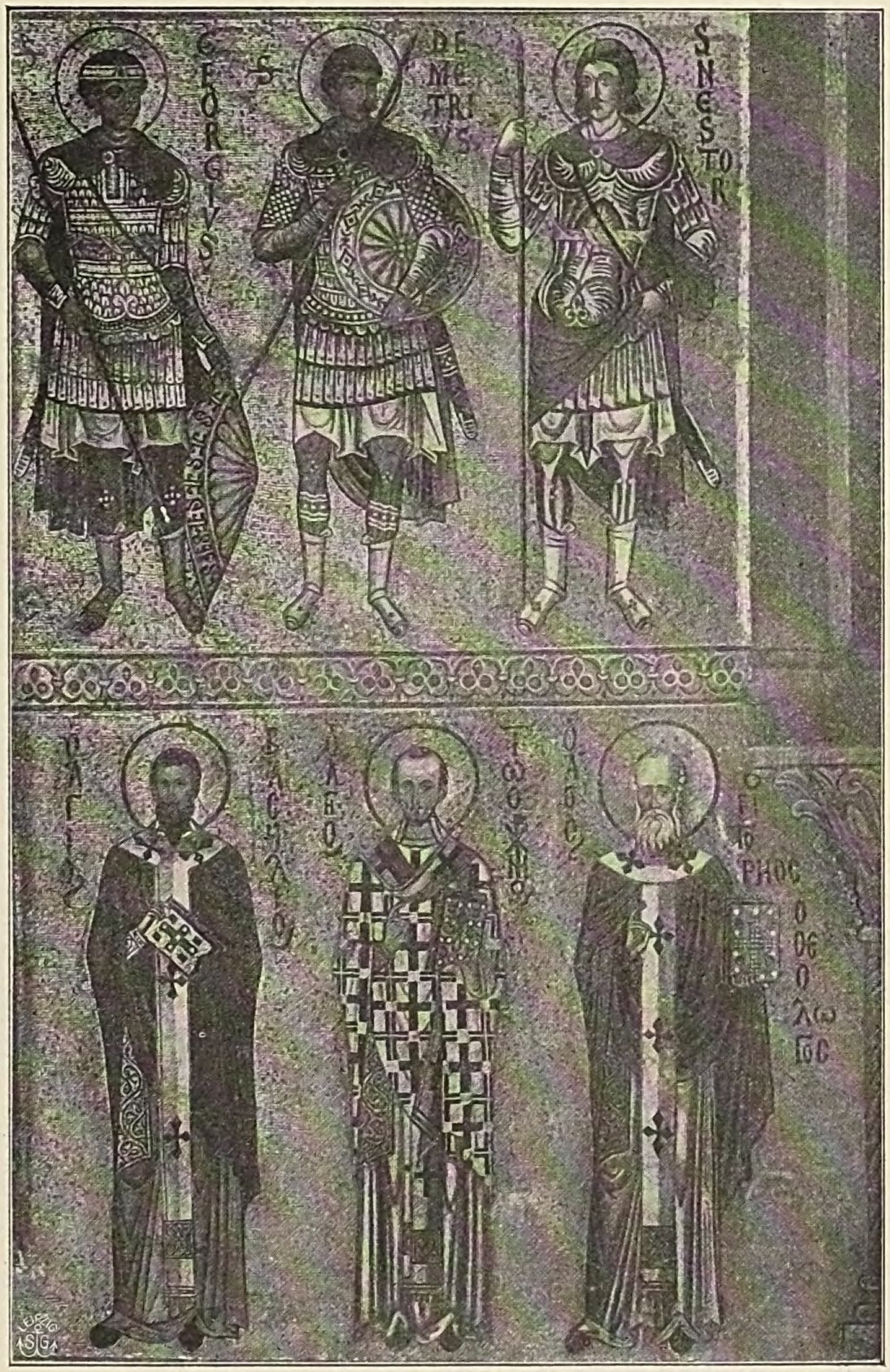


Abb. 58. Cefalù, Dom. Mosaiken im Chorraum.

in der Kuppel bei dem aus der Himmelfahrt Christi hervorgegangenen Typus auftreten. Noch weiter geht die Analogie: Die Propheten, Patriarchen und Märtyrer, welche in Monreale in der untersten Zone der Apsis und an den Oberwänden des Raumes zwischen Chor und Vierung

und in Cefalù an den Seitenwänden des vorderen Chorraums erscheinen, kommen sonst am Tambur der Kuppel und im Übergang zur Vierung vor. Man hat hier also in den beiden kuppellosen Kirchen den Kuppelschmuck im Chor angebracht. Das ist sehr feinsinnig ausgedacht; denn nach abendländischem Gefühl war die Apsis die vornehmste Stelle der Kirche, und bei dem im wesentlichen basilikalen Grundplan der sicilischen Kirchen und namentlich beim Fehlen der Kuppel war sie es auch wirklich. Da hat man den Schmuck von der vornehmsten Stelle einer byzantinischen Centralkirche, nämlich der Kuppel, ganz folgerichtig in die Apsis übertragen. Die Namensbeischriften sind in der Apsis und an dem Kreuzgewölbe von Cefalù alle griechisch, an den Seitenwänden unter dem Kreuzgewölbe teils griechisch, teils lateinisch.

Die Form zeigt die byzantinische Kunst noch auf ihrer vollen Höhe. Die Typen und die Gewandbehandlung sind noch nicht Schema, sondern Stil, allerdings ein Stil, welcher hart an das Schema streift. Um so individueller aber sind die Köpfe. Christus ist der Typus eines ernsten Mannes mit regelmässigen, hageren Gesichtszügen. Die braunen Augen sind gross, der Künstler getraute sich, sie auch ohne die sonst im Byzantinischen häufig vorkommende unnatürliche Erweiterung in dem Antlitz dominieren zu lassen. Das rechte Auge sieht etwas mehr nach einwärts als das linke, wodurch der Künstler eine grössere Intensität des Blickes erreicht hat. Die Nase ist lang und schmal, ein klein wenig gebogen. Besonders ausdrucksvoll ist der Mund mit seinen fest geschlossenen Lippen, in denen unbeugsamer Wille liegt. Das Antlitz ist von langem, hellbraunem Haar umflossen, der nach unten sich zuspitzende Bart ist von dunklerem Braun. Auch die Hände Christi sind lebendig und individuell, die Finger noch nicht so stockartig wie in den Mosaiken von Palermo und Monreale.

Der Mantel der Madonna fällt sehr edel von den Schultern und den erhobenen Armen herab. In den regelmässig schönen Gesichtern der Erzengel liegt tiefernste Andacht, während die Gesichter der Seraphim und Cherubim im Kreuzgewölbe den Ausdruck zu lieblicher Anmut und seelischer Empfindung abstufen.

Auch in den Mosaiken von Palermo und Monreale sind, wie schon kurz erwähnt, die allerheiligsten Gestalten Christus, die Madonna und die Engel am besten gelungen, wenn sie auch vom Dom zu Cefalù weit übertroffen werden. Die byzantinische Kunst hat einen Ausdruck für das Göttliche, Erhabene gefunden, der in seiner Art nicht wieder überboten worden ist. Auf ihren obersten Himmelsbewohnern liegt noch ein Abglanz der unzerstörbaren Heiterkeit und Har-

monie der antiken Götterwelt und andererseits die transcendentale Seligkeit der altchristlichen Zeit.

Mit grosser Feinheit hat der Künstler von Cefalù den idealtypischen Gesichtern der allerheiligsten Figuren die idealisiert-individuellen Gestalten der Apostel und Evangelisten untergeordnet. Alle sind verschieden in ihrer Erscheinung, und sie durchlaufen alle Altersstufen vom jungen Mann bis zum Greis. Das Haar wechselt von Blond durch verschiedene Arten von Braun bis zum Weiss des Alters. Einige sind bartlos, bei den anderen wechselt die Form des Bartes. Petrus und Paulus haben die bekannten Typen, aber lange nicht in der einseitigen Übertreibung wie in den Mosaiken von Palermo und Monreale. In den Gesichtern und in der Erscheinung aller Apostel und Evangelisten spricht sich heitere vornehme Ruhe und vollkommenes Gleichmass der Seele aus; die Augen blicken in milder Hoheit. Es sind Männer, in denen alles abgeklärt ist durch die Aufnahme der Heilswahrheiten der christlichen Kirche.

Wieder eine Stufe abwärts steigt der Künstler in der Charakterisierung der alttestamentlichen Gestalten und der Heiligen an den Seitenwänden des Chorraumes. Hier herrscht das Individuell-Porträtartige vor und auch die innerliche Hoheit ist nicht so gross wie noch bei den Aposteln und Evangelisten. Die Propheten sind fast alle Greise mit markigen Charakterköpfen; auch David hat schon weisses Haar, steht aber noch in voller männlicher Kraft; Salomo ist bartlos jugendlich. Bis zu wie individueller Charakteristik der Künstler vordringt, erkennt man z. B. beim heiligen Johannes Chrysostomos, welchen er als hageren Fanatiker schildert. Trotzdem haben alle Gesichter etwas von dem byzantinischen Typus, der hier aber nur als Stil wirkt.

Diese Kunst konnte alles ausdrücken, was sie wollte, sie ist noch vollkräftig, bei ihr ist nichts leere Formel, und keine Form wird gedankenlos hingesetzt, wie bei den Mosaiken von Palermo und Monreale. Nicht wie jene sind die Mosaiken von Cefalù koloristisch arm, wenn die Farbe auch nicht so brillant ist wie bei byzantinischen Miniaturen. Das Matte der Farben scheint beabsichtigt zu sein, es trägt zur vornehmen Wirkung des Ganzen bei.

An den Mosaiken von Cefalù können wir ermessen, welch reichen künstlerischen Wechsel, welche Fülle von Leben eine in allen ihren Teilen mit Mosaiken ausgestattete byzantinische Kirche aus der guten Zeit ausser den reichen gedanklichen Beziehungen enthalten haben und welch überwältigende Wirkung sie ausgeübt haben muss. Während in den Mosaiken einer altchristlichen

Basilika das christlich-religiöse Empfinden seinen reinsten Ausdruck gefunden hat, ist in der Ausschmückung der byzantinischen Kirche das specifisch Kirchliche am vollendetsten in Erscheinung getreten.

* *

*

So glänzend auch das Beispiel der byzantinischen Mosaiken in Sicilien war, so zahlreiche byzantinisierende Arbeiten auch in Unteritalien entstanden und so weit diese Kunst auch vordrang, — in den jetzt fast zerstörten Kirchen der Ruinenstadt Ninfa bis dicht vor die Thore von Rom, — die römische Kunst liess sich doch nicht so leicht aus den Gleisen bringen, in denen sie im ersten Jahrtausend gewandelt war. Wir kommen auf die römische Kunst vom Ende der altchristlichen Zeit bis auf Giotto im vierten Kapitel noch ausführlicher zu sprechen. Hier handelt es sich zunächst nur um die gedankliche Anordnung des Kirchenschmuckes. Wie stabil die römische Kunst in der Verwertung altchristlicher Elemente war, das zeigen uns schon die aus dem 12. Jahrhundert stammenden Malereien in der Cappella del Martirologio bei S. Poalo fuori le mura. Wie in S. Urbano alla Caffarella zieht sich um die Wände, hier um drei, ein Streifen mit Darstellungen, und wie dort ist über der Thür ein Kreuzigungsbild repräsentativen Charakters. Christus steht, mit vier Nägeln angeheftet, mehr vor dem Kreuz, als dass er daran hängt, die Augen sind offen, es ist also noch der triumphierende Typus. Neben dem Gekreuzigten stehen Maria und Johannes, mit ruhigen Mienen auf ihn hinweisend; zu äusserst halten zwei Kriegsknechte in antik römischer Rüstung Wache. Über dem Kreuz zu Seiten des Kopfes Christi Sonne und Mond als eine rote und eine weisse Scheibe, dann ein Chor von Engeln in Halbfiguren. In besonderen Feldern zu den Seiten dieses Mittelfeldes stehen Petrus und Paulus neben Palmen. Byzantinisch ist in dieser Anordnung nichts als höchstens die grössere Zahl von Engeln. An den Längswänden schliessen sich an Petrus und Paulus die übrigen Apostel und andere Heilige in Prozession an, je ein Palmbaum zwischen ihnen (Abb. 59). Wir finden also hier noch im 12. Jahrhundert dasselbe Motiv, das wir in S. Apollinare zu Ravenna schon um 500 kennen gelernt haben, und das dann am Tribunenbogen von S. Cecilia in Trastevere im 9. und in S. Elia bei Nepi im 10. Jahrhundert wiederholt worden war.[1])

1) Die Entstehungszeit der (zerstörten) Wandgemälde mit der Concordanz der Testamente an den Oberwänden des Langhauses von S. Paolo und den Einzelgestalten zwischen den Fenstern ist noch gänzlich ungewiss. Vgl. E. Müntz, Rev. de l'art. crétien. 1898.

Sehr lehrreich ist es, zu beobachten, wie sich der Apsisschmuck der römischen Basiliken im 12. Jahrhundert gegenüber dem Eindringen des byzantinischen Elementes verhält.

In der Wahl der Gegenstände bleibt man im wesentlichen bei den Traditionen des ersten Jahrtausends. Allerdings tritt jetzt die Madonna viel bedeutender hervor als früher. Bis zum Ende des 4. Jahrhunderts war die Vergöttlichung der Maria noch nicht so weit gediehen, dass man ihr einen Kult widmete und Gebete an sie richtete. Allgemein



Abb. 59. Wandgemälde in der Cappella del Martirologio bei S. Paolo fuori le mura, Rom.

wurde die Marienverehrung erst seit dem Konzil von Ephesus im Jahre 431, welches entgegen der Ansicht des Nestorius Maria als Gottesgebärerin proklamierte. Welche Wichtigkeit man dieser Entscheidung beimass, beweist der Jubel des Volkes von Ephesus bei der Verkündigung und dass Papst Sixtus III. zu Rom diesem neuen Dogma ein monumentales Dokument in den Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore errichtete. Zur Fürbitte bei Christus erschien Maria geeigneter als alle männlichen Heiligen, da sie als Weib mehr zur Milde geneigt, dem Herrn aufs nächste verwandt war und als Mutter auch eine Art von

Autorität über ihn hatte. So ist es erklärlich, dass ihr Kult sich mit ausserordentlicher Schnelligkeit ausbreitete. Namentlich seit dem 11. Jahrhundert zeigt sich der allgemeine Aufschwung des kirchlichen Lebens auch in der immer mehr wachsenden Marienverehrung. Petrus Damiani preist die Gottesmutter in überschwänglichen Reden, und Bernhard von Clairveaux empfiehlt sie als die mächtigste Vermittlerin bei ihrem Sohn. Seit dem 11. Jahrhundert lassen sich immer mehr Klöster nachweisen, welche ihr geweiht wurden, in den Städten wurde die Zahl der ihr geweihten Kirchen immer grösser, es wurde ihr ein besonderes Officium gewidmet, und man heiligte ihr den Samstag, wie der Sonntag ihrem Sohn gewidmet war. Allmählich wurden ihr immer mehr göttliche Eigenschaften und Gnadenwirkungen beigelegt. Ganz besonders widmeten sich die germanischen Völker dem Marienkult, da sie die Verehrung für das weibliche Geschlecht schon aus ihrer heidnischen Zeit mitbrachten. Der romantische Frauendienst des Mittelalters und die Marienverehrung bestärkten sich gegenseitig, die berühmtesten Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts weihten der Maria, „unserer lieben Frau", ihre schönsten Lieder. Diese religiöse Bewegung traf nun in Italien mit dem Einfluss der in diesem Punkt missverstandenen byzantinischen Kunst zusammen. Weil in den morgenländischen Kirchen die Madonna immer die Mitte der Apsis einnahm, hielt man sie für die Hauptfigur der ganzen Kirche, ohne darauf zu achten, dass bei dem Typus der Centralkirche die Kuppel, in deren Scheitelpunkt Christus angebracht war, die vornehmste architektonische Stelle ist. So hatte man sich in einzelnen Fällen schon früher, noch besonders angespornt durch die wachsende Marienverehrung, verleiten lassen, auch in den abendländischen Kirchen die Madonna in die Mitte der Apsiswölbung zu setzen und ihr nun dadurch wirklich den ersten Platz zu geben.[1])

An den Mosaiken von S. Maria in Trastevere (etwa 1140) sind wir gleichsam Augenzeugen davon, wie Maria durch ihren göttlichen Sohn erhöht wird, und dieser sie neben sich auf den himmlischen Thronsessel zieht (Abb. 60). Da ist nämlich in der Mitte ein breiter, prächtig verzierter Thron dargestellt, auf welchem Christus und Maria nebeneinander sitzen. Der Heiland legt seiner Mutter den rechten Arm um die Schultern und spricht die Worte aus, welche in dem geöffneten Buch in seiner Linken verzeichnet sind: Veni, electa mea, et ponam in te thronum meum, während ihre Antwort auf dem Pergament steht, das sie in den Händen hält. Es ist ein Vers aus dem Hohenlied (II, 6): Leva ejus sub capite

1) Vgl. Kapitel II, S. 185 ff.

meo et dextera illius amplexabitur me. Beide Aussprüche sind Teile der Liturgie bei dem Fest der Himmelfahrt Mariae, Noch aber ist die

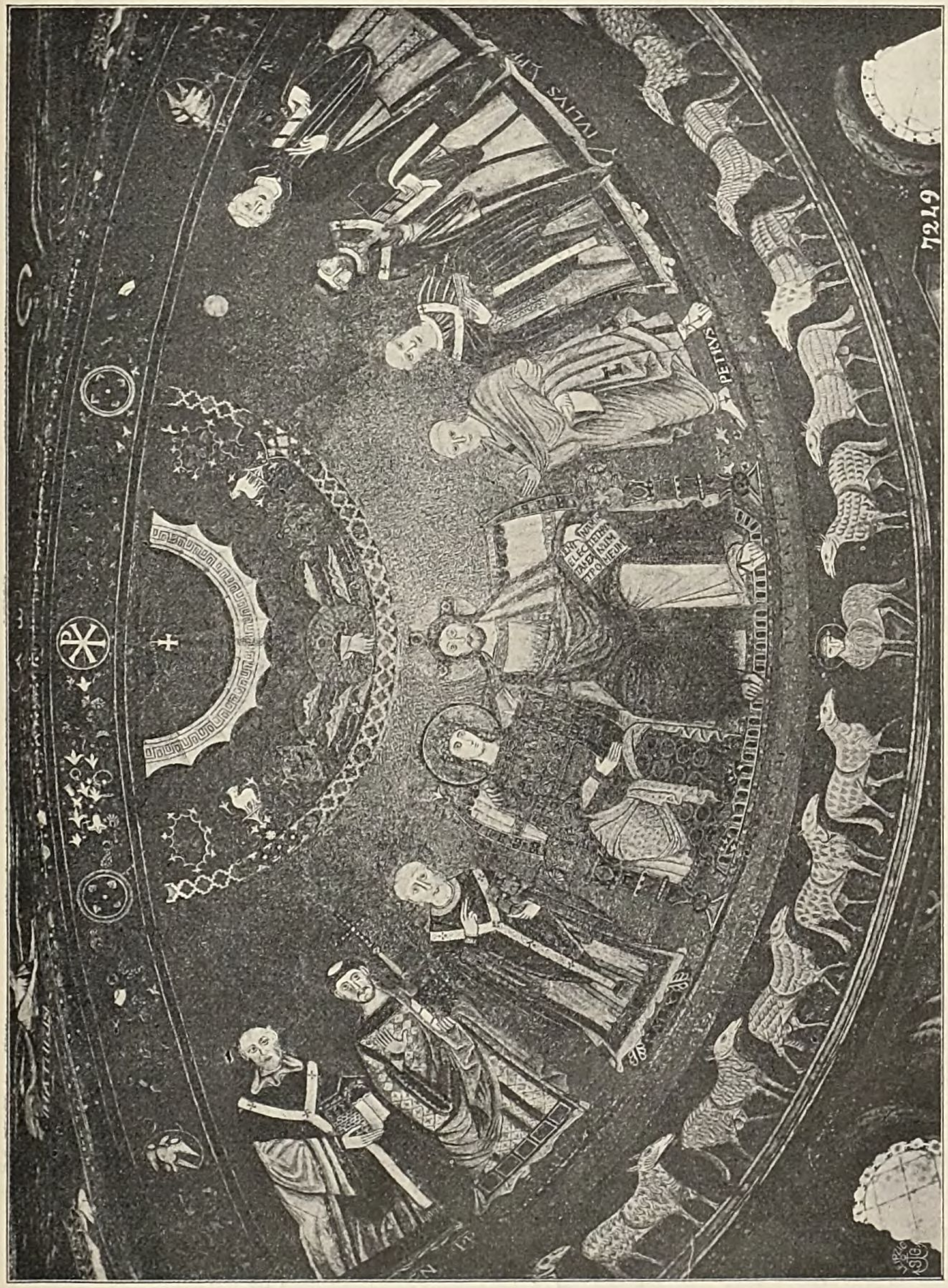


Abb. 60. Rom. S. Maria in Trastevere. Apsismosaik.

Madonna ihrem Sohn nicht völlig gleichberechtigt, denn die Mittellinie der Apsis geht nicht zwischen beiden hindurch, sondern nur Christus sitzt in der Mittellinie, während die Madonna sich mit dem bescheideneren

Platz zur Rechten derselben begnügen muss. Zu beiden Seiten des Thrones stehen Einzelgestalten, rechts Petrus, ferner die heiligen Päpste Cornelius und Julius und der Priester Calipodius — die Reliquien der drei letzteren ruhen in der Kirche —, links S. Calixtus, der erste Gründer der Basilika, S. Laurentius und Papst Innocenz II. mit dem Kirchenmodell. In einem unteren Streifen wie gewöhnlich das Lamm Christi mit zwölf Lämmern, welche die Apostel symbolisieren und aus den heiligen Städten Bethlehem und Jerusalem hervorschreiten. Auch der Tribunenbogen entspricht dem früheren römischen Typus. In der Mitte ein Medaillon mit dem Kreuz, von dessen Armen die Buchstaben α und ω herabhängen, zu den Seiten die sieben Leuchter und die vier Evangelistensymbole. Unter ihnen weisen die beiden Propheten Jesaias und Jeremias auf Christus und Maria hin, indem auf der Schriftrolle des ersteren die Worte stehen: Ecce virgo concipiet et pariet filium,[1]) während die Schriftrolle des zweiten die Worte enthält: XP̄S DN̄S captus est in peccatis nostris [2].)

Der Vorgang in der Mitte entspricht keinem bekannten Apsisschmuck byzantinischer Kirchen, ist aber in seiner, wenn auch noch verhältnismässig bescheidenen Hervorhebung der Maria dem Byzantinischen geistesverwandt. Das byzantinische Prachtgewand der Madonna mit dem reichen orientalischen Kopfputz lässt die Figur fast wie aus einem morgenländischen Kunstwerk herübergenommen erscheinen. Auch sonst finden sich zahlreiche byzantinische Anklänge in dem Werk. Ja die ganze dekorative Wirkung morgenländischer Mosaiken, namentlich in der glänzenden Farbengebung und in der reichlichen Anwendung von Gold, ist versucht nachzuahmen. Der Thron ist nach dem Vorbild jener gestaltet; derselbe Einfluss zeigt sich in der reichen und malerischen Faltengebung bei allen Figuren und ist in der Pracht zu erkennen, mit welcher das Himmelszelt ausgestattet ist, wenn auch die Einzelheiten davon, die Wolken, die kleinen Lämmer, die Hand Gottes mit der Krone, von altchristlichen Beispielen entlehnt sind. Das reiche Frucht- und Blumengewinde, welches, aus Vasen entspringend, den Rand der Apsisdarstellung bildet, und seit dem 7. Jahrhundert in Rom ständig war, ist ebenfalls altchristlichen Ursprungs, entspricht aber der byzantinischen Prachtliebe, ebenso wie das antike Schmuckelement, die je zwei Genien unter den Propheten am Tribunenbogen, welche ein mit Früchten und einer Vase gefülltes ausgespanntes Tuch tragen. Die Flügel der Evan-

1) Jesais VII, 14.

2) Klagelieder Jeremiae IV, 20.

Die Propheten Jesaias und Jeremias stehen schon am Tribunenbogen einer römischen Marienkirche des 1. Jahrtausends, nämlich S. Maria della Navicella, aber ohne Inschriftbänder.

gelistensymbole sind byzantinisch prächtig gestaltet. Aber das Byzantinisieren geht doch nur bis zu einer gewissen Grenze, es beschränkt sich mehr auf das Beiwerk, die dekorative Wirkung, beeinflusst zwar die Farbengebung, vermag aber auf den allgemeinen Geist der Zeichnung keine Einwirkung auszuüben; die Gesichtstypen sind ebenso wie die Wahl und Anordnung der meisten Figuren durchaus lateinisch und haben nichts mit dem Byzantinischen gemein. Wir haben die runden römischen Gesichter und Köpfe mit grossen, weit geöffneten Augen, geraden Nasen und ruhig heiterem Ausdruck vor uns.[1])

In einer anderen römischen Marienkirche, in der jetzt S. Francesca Romana genannten Basilika S. Maria nuova am Forum nimmt nach byzantinischer Weise die mit dem Kinde thronende Madonna die Mitte der Apsis ein. Die Entstehungszeit dieser künstlerisch gänzlich rohen Mosaiken ist unsicher. Wir wissen aus dem Liber pontificalis, dass schon die Päpste Johann VII. (705—708) und Leo IV. (847—855) die Kirche mit Mosaiken schmückten. Die heutigen Mosaiken gehören sicher erst einer späteren Zeit an. Wie weit aber gehen sie in der Anordnung auf jene früheren zurück? Jedenfalls gehört die Einrahmung der fünf Figuren — in der Mitte die thronende Madonna mit dem Kinde, zu ihren Seiten die Apostel Petrus mit Andreas und Jakobus mit Johannes — einer Erneuerung des 2. Jahrtausends an. Suchen wir

1) De Rossi sagt bei der Besprechung des Apsismosaiks von S. Maria in Trastevere in seinen Musaici cristiani, dass bei den römischen Mosaiken des 12. Jahrhunderts in den Figuren die byzantinische Kunst nachgeahmt wurde, während man sich im Dekorativen an das Altchristliche hielt. Das ist nur theilweise richtig; denn, wie wir gesehen haben, byzantinisiren die Figuren nur in der Tracht; die Einzelelemente der Dekoration sind allerdings altchristlich, aber ihre Häufung ist im Geschmack der byzantinischen Kunst. Ein Zurückgreifen auf das Römisch-Altchristliche in grossem Umfang findet erst im Apsismosaik von S. Clemente statt, das de Rossi allerdings ins 12. Jahrhundert setzt, während es zweifellos, wie wir erkennen werden, erst dem 13. Jahrhundert angehört.

Aus dem Jahre 1130 stammte das 1720 zerstörte Apsismosaik des Domes zu Capua. Es war unter Erzbischof Hugo ausgeführt worden. Abgebildet bei Ciampini: Vet. mon. Band II Tf. 54. Im Scheitelpunkt des Triumphbogens befand sich das Brustbild Christi, zu den beiden Seiten der Apsisöffnung standen die beiden Propheten der Jungfrau mit Namensbeischriften. Die Schriftrolle des Jeremias enthielt die Worte: Fortissime magne et potens Dominus exercituum nomen tibi (Cap. 40, V. 10). Die Schriftrolle des Jesaias: Ecce Dominus in fortitudine veniet, et brachium eius dominabitur (Cap. 32, V. 18). In der Mitte der Apsis thronte die Jungfrau, welche das Kind gerade vor sich hielt. Petrus und Paulus zu ihren beiden Seiten standen merkwürdigerweise nicht, wie es sonst im 12. Jahrhundert üblich ist, ruhig da, sondern bewegten sich lebhaft auf sie zu und erhoben sprechend die rechte Hand. Zu äusserst standen ruhig geradeaus blickend Stephanus und Agathe. Über dem Haupte der Jungfrau schwebte die Taube. Vgl. Eug. Müntz in der Rev. arch. 1891, I.

diese zeitlich näher zu bestimmen. Auf das 12. Jahrhundert weist die übermässige Betonung des Dekorativen, die wir schon von S. Maria in Trastevere kennen, ferner dass das Zeltdach des Himmels genau dasselbe ist wie in jener Kirche, und dass auch die jetzt zerstörten Mosaiken am Tribunenbogen mit dem Tribunenbogen in S. Maria in Trastevere übereinstimmten. Dagegen weist auf das 13. Jahrhundert, dass die Madonna das Kind nicht in byzantinischer Weise vor sich hält, sondern dass es auf ihrem linken Oberschenkel steht. Die Mutter umfasst es mit der linken Hand, und das Kind hat seinen rechten Arm um ihren Hals gelegt. In Toskana können wir diesen Wandel erst nach dem Jahre 1225 nachweisen. Da auch die Betonung des Dekorativen dem Anfang des 13. Jahrhunderts nicht widerspricht, werden wir die Mosaiken in das Jahr 1223 setzen dürfen; denn Sinibaldus, Canonicus und Camerarius Papst Honorius' III., erneuerte in diesem Jahr das Dach der Kirche, wie aus seiner Grabschrift in der Kirche [1]) hervorgeht, und an diese Arbeit dürfte sich eine Erneuerung des Apsismosaiks geschlossen haben. [2])

Während sich an jene berühmte Berufung byzantinischer Künstler durch den Abt Desiderius von Montecassino im Jahre 1066 in Süditalien die Entstehung einer süditalisch-byzantinischen Kunstschule knüpfte, welche in der Kirche von S. Angelo in Formis, wenn auch nicht die Anordnung und Auswahl des ganzen Bilderschmuckes, so doch die Komposition der einzelnen Bilder und den Geist der Kunstform im ganzen beeinflusste, während in Sicilien Kirchen entstanden, die entweder ganz nach byzantinischem Muster erbaut waren, oder wenigstens in ihrem Sanctuarium die byzantinische Architektur nachahmten, und demgemäss der byzantinischen Kunst auch auf die Wahl und Anordnung der Bilder einen wesentlichen Einfluss einräumten, blieb die römische Kunst in der Hauptsache unberührt und fuhr in denselben Gleisen fort, welche sie schon in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends verfolgt hatte. Die Malereien und Mosaiken des 12. Jahrhunderts zeigen, wie wir gesehen haben, in der Auswahl der Gegenstände, in der Anordnung der Bilder ausser etwa in der stärkeren Betonung der Madonna keinen Einfluss der byzantinischen Kunst, die Typen der Figuren bleiben rein lateinisch, auch die Kunstform, als Ganzes betrachtet, wird nicht von der byzantinischen Kunst überwältigt, so sehr diese auch in Einzel-

1) Martinelli: Roma ex ethnica sacra, p. 231.

2) In meiner Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bin ich noch de Rossi gefolgt, welcher diese Mosaiken in das Jahr 1160 setzt.

heiten, ja sogar in der ganzen Farbengebung eindringt. Wie in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends beschränkt sich der byzantinische Einfluss auf das Kostüm, auf einzelnes im Ceremoniell und die dekorative Gesammtwirkung, nur dass man, entsprechend dem Aufschwung der Kunst im allgemeinen, im ersten und letzten Punkte beträchtlich weiter geht als früher. Wie in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends hält man in der Hauptsache an der altchristlichen Tradition fest und greift auf Einzelheiten der altchristlichen Zeit noch besonders zurück.[1])

* *

*

Dieser Zustand änderte sich mit dem beginnenden 13. Jahrhundert. Die byzantinische Kunst sollte über die römische, wenn auch nicht gänzlich triumphieren, so doch einen sehr nachhaltigen Sieg davontragen. Dass die römische Kunst des 13. Jahrhunderts im Gegensatz zu der früheren steht, ist eine Thatsache,

1) Diego Sant' Ambrogio hat es in der Zeitschrift Il Politecnico 1893 wahrscheinlich gemacht, dass das Apsismosaik von Sant' Ambrogio zu Mailand nicht, wie bisher angenommen, aus dem 9., sondern erst aus dem 12. Jahrhundert stammt, und die vorliegende ikonographische Geschichte des Kirchenschmucks bestätigt diese Annahme, indem die Gegenstände der Darstellung von allen anderen Mosaiken des 9. Jahrhunderts abweichen, dagegen im 12. Jahrhundert Analogien haben (Abb. 62). In der Mitte auf prächtig geschmücktem Thron der Heiland; neben ihm stehen die Heiligen Gervasius und Protasius, und über ihnen schweben zu Seiten des Hauptes Christi die Erzengel Gabriel und Michael, ein sonst ungewöhnliches Motiv, für das wir aber im 12. Jahrhundert noch ein Beispiel haben, nämlich in dem Mosaik über dem königlichen Thron in der Cappella Palatina zu Palermo, wo die Halbfiguren der beiden Erzengel über den zu beiden Seiten des thronenden Erlösers stehenden Apostelfürsten schweben. Im Scheitelpunkt der Apsis von Sant' Ambrogio befindet sich ein den Himmel darstellendes Zelt, vor welchem eine Krone schwebt. An dem Fussgestell des Thrones sind drei Medaillons mit den Büsten der Heiligen Marcellina, Satirus und Candida, ein Motiv, welches auch eher dem Geist des 12., als dem des 9. Jahrhunderts entspricht. Rechts und links von diesen Mittelfiguren sind zwei Kirchen dargestellt unter den Wipfeln von je zwei Palmen, die sich gegeneinander neigen. Die rechts ist Sant' Ambrogio zu Mailand selbst, und in ihr erblicken wir den hl. Ambrosius, der während der Messe einschläft und dessen Seele unterdessen nach Tours versetzt wird. Links ist die Kirche in Tours dargestellt, in welcher der hl. Martin bestattet wird, wobei der im Geist so wunderbar dorthin versetzte Ambrosius assistiert. Durch diese spätere Datierung des Mosaiks wird die in meiner „Oberitalischen Plastik im frühen und hohen Mittelalter" Leipzig 1897, S. 172 ff. aufgestellte Behauptung, dass das Ciborium und der silbervergoldete Hochaltar von Sant' Ambrogio erst nach dem Jahre 1196 entstanden seien, nur um so mehr bestätigt; denn die Abbildung der Kirche auf dem Mosaik zeigt noch die älteren Formen von Altar und Ciborium.

welche bisher in der Kunstgeschichte noch keine genügende Beachtung gefunden hat.

Von dem Mosaik in der Apsis von S. Paolo fuori le mura ist nur noch ein ganz kleines Stück ursprünglich und zwar die Mitte des unteren Streifens (Abb. 61); ausserdem befinden sich einige Reste des alten Mosaiks

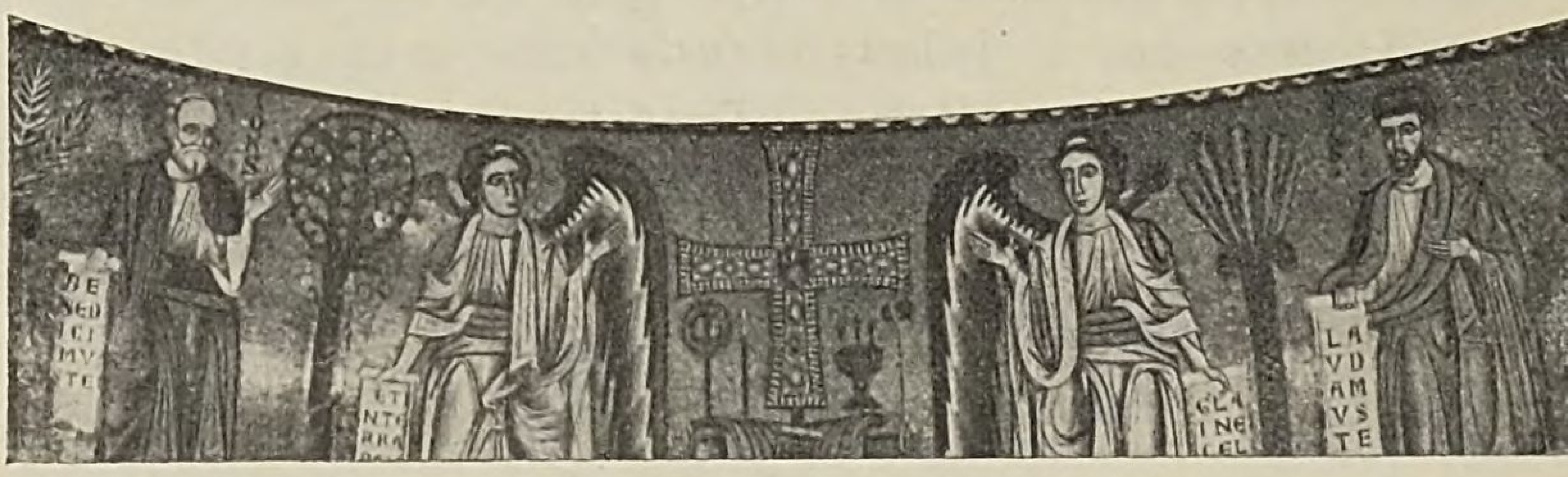


Abb. 61. S. Paolo fuori le mura. Rom. Apsismosaik. Mittelstück des unteren Streifens.

jetzt an den Wänden des Raumes vor der Sakristei. Diese Überbleibsel zeigen unwiderleglich die Hand byzantinischer oder wenigstens byzantinisch geschulter Künstler, sie sind byzantinisch nicht in Einzelheiten, sondern in der ganzen Kunstform. Das stand



Abb. 62. Mailand. Sant' Ambrogio, Apsismosaik.

lange bei mir fest, ehe ich in de Rossis Publikation der römischen Mosaiken die Notiz fand, dass Gregorio Palmieri aus den vatikanischen Regesten Honorius' III. einen Brief veröffentlicht hat, welchen dieser Papst am 23. Januar 1218 an den Dogen von Venedig geschrieben hat, und in welchem er diesen bittet, ihm ausser dem schon gesandten Mosaicisten noch zwei andere für das grosse Werk in S. Paolo zu

schicken. Das Dokument ist so wichtig, dass ich es hier abdrucke, obgleich es auch von anderen schon öfters citiert worden ist: Nobilitati tuae gratias referentes de magistro quem nobis misisti pro mosaico opere in beati Pauli ecclesia faciendo, rogamus devotionem tuam quatenus, cum ipsum tantae sit magnitudinis quod per illum non possit citra longi temporis spatium consumari, duos alios in iam dicti operis arte peritos nobis destinari procures; ut et nos liberalitati tuae grates reddere teneamur, et tu per hoc specialiter desiderandum ipsius gloriosissimi apostoli patrocinium assequaris. Datum Laterani X Kal. Febr. anno secundo. Wir wissen, dass das Apsismosaik von S. Paolo fuori le mura unter Innocenz III. (1198—1216) begonnen, dass sein Nachfolger Honorius III. den grössten Teil davon ausführen liess und dass nach dessen im Jahre 122 erfolgten Tode die Arbeit im Auftrage des Abtes Johannes Caitanus und des Sakristans (sacrista) Adinulfus beendet wurde. Wir erfahren durch das Dokument, dass zu diesem Werk Mosaicisten von Venedig berufen wurden, und wir können mit Bestimmtheit annehmen, dass dieses Leute waren, welche an den Mosaiken von S. Marco gearbeitet hatten, also entweder Byzantiner oder byzantinisch geschulte Künstler waren. Gerade in dieser Zeit hatte nach der Eroberung von Constantinopel durch die Kreuzfahrer im Jahre 1204 eine starke Ansiedelung von griechischen Flüchtlingen in Venedig stattgefunden. So reiht sich also an jene erste Berufung byzantinischer Künstler durch den Abt Desiderius von Montecassino im Jahre 1066 eine zweite durch Papst Honorius III. und wahrscheinlich schon seinen Vorgänger Innocenz III. im Anfang des 13. Jahrhunderts.[1]) Wie jene erste Berufung schicksalsvoll geworden war für die süditalische Kunst, wurde es diese zweite für die römische, welche von jener ersten nicht wesentlich berührt worden war, und wir können gleich hinzufügen, dass, wenn auch in indirekter Folge, auch die toskanisch-umbrische Kunst durch diese zweite Berufung in die byzantinische Strömung hineingelenkt wurde.

Dem byzantinischen Ceremoniell entspricht es, dass in der Apsis von S. Paolo fuori le mura[2]) der Heiland thront und mit vier Fingern segnet

1) Diese Berufung fremder Künstler nach Rom steht in jener Zeit nicht einzig da. Unter Cölestin III. (1191—98) führten Hubertus und Petrus von Plaisance für den Lateranpalast Bronzethüren aus, welche sich jetzt am Eingang des Oratoriums Johannis des Evangelisten bei dem lateranischen Baptisterium befinden. Innocenz III. berief den Bildhauer und Architekten Marchione von Arezzo (Vasari-Milanesi I, S. 276).

2) Ein Jahr vor dem vernichtenden Brande von 1823 wurde das Mosaik von Knapp gezeichnet und von Knapp und Gutensohn in den Tavole delle basiliche cristiane di Roma

(Abb. 63), dass der päpstliche Stifter Honorius III. nicht, wie bisher in allen römischen Apsismosaiken, mit Ausnahme von S. Maria della Navicella, in gleicher Grösse neben den Hauptfiguren der Apsis steht, sondern dass er in ganz kleiner, von unten kaum erkennbarer Gestalt vor Christus niedergeworfen ist und seinen rechten Fuss umfasst. Byzantinisch im Gegenstand ist vor allem das Mittelstück des unteren Streifens. Da steht die ἑτοιμασία, welche wir von den sicilischen Mosaiken kennen,



Abb. 63. Apsis von San Paolo fuori le mura, Rom. Vor der Erneuerung. (Nach Bunsen.)

der Thron mit den Marterwerkzeugen Christi in Bereitschaft für das Jüngste Gericht,[1]) flankiert von zwei Engeln. (Vor dem Thron sind in

1823 veröffentlicht. Nach dieser Zeichnung ist es auch bei Bunsen: Die Basiliken des christlichen Roms, München 1843, Tafel XLV abgebildet. Durch den Vergleich dieser Zeichnungen erkennen wir, dass das heutige grösstenteils moderne Mosaik nur in einigen Nebensachen von dem früheren abweicht, und eine summarische Beschreibung des Apsismosaiks von Panvinio aus dem 16. Jahrhundert belehrt uns, dass das Mosaik von 1823 im wesentlichen noch das alte war. Übrigens stehen in der von Bunsen veröffentlichten Zeichnung Knapps die unbärtigen Apostel der unteren Reihen an derselben Stelle wie heute, nicht wie de Rossi sagt, an erster Stelle neben den Engeln. Die Apostel an erster Stelle neben den Engeln sind noch die früheren und nicht modern.

1) Wie eine Vorstufe zu dieser genauen Wiederholung der byzantinischen ἑτοιμασία erscheint der von der Restauration Innocenz' III. stammende Thron mit dem Kreuz und einem Baldachin darüber in der Mitte des unteren Streifens des ehemaligen Apsismosaiks der alten Peterskirche (vergl. Abb. 2). Diese Anbringung der ἑτοιμασία, wenn auch in

ganz kleiner Gestalt fünf Kinder mit der Beischrift Hi s(ancti) innocentes [1]) und die beiden Vollender des Mosaiks Caitanus Abbas und Adinulfus sacrista angebracht.) Der Name Christi ist zu beiden Seiten seines Hauptes mit griechischen Buchstaben angegeben, und der Name Paulus ist sowohl in lateinischer wie in griechischer Sprache beigeschrieben. Byzantinisch ist es, dass alle Figuren von Inschriften begleitet sind, die bei Christus in dem geöffneten Buch, bei den anderen auf den Schriftrollen stehen, welche sie in der Hand halten, während in allen früheren römischen Mosaiken ausser in der altchristlichen Zeit dergleichen Inschriften möglichst vermieden wurden.[2]) In dem Buch Christi steht: Venite benedicti patris mei, percipite regnum quod vobis paravi ab origine mundi. Auf der Schriftrolle Petri: Tu es Christus filius Dei vivi, Pauli: In nomine Jesu omne genuflectatur caelestium terestrium et infernorum, des Andreas: Beatus Andreas dum penderet in cruce deprecabatur Dominum Jesum Christum, des Lukas: Saul(us) aut(em) c(on)valescebat et c(on)fundebat Judeos affirmans om(nibus) hic e(st) Christus (Apostelgeschichte IX, 22). Auf den Schriftrollen der Engel zu den Seiten der ἑτοιμασία steht Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis, und auf den Schriftrollen der zehn Apostel und des Barnabas und Markus folgt der ganze liturgische Hymnus. Diese Sitte ausführlicher Inschriften bleibt von dem Mosaik von San Paolo ab in der römischen Kunst stehend. Wie so vieles andere hatte die byzantinische Kunst sie aus der altchristlichen Zeit konserviert und weiter entwickelt. Wohl auch der Freiheit der byzantinischen Künstler gegenüber der römischen Tradition ist es zuzuschreiben, dass in der unteren Zone nicht die in Rom sonst ganz unvermeidlichen zwölf, aus Bethlehem und Jerusalem hervorschreitenden Lämmer stehen, sondern die Apostel selbst[3]) zwischen Palmen. Das altchristlich-ravennatische

eingeschränkter Form, scheint zu beweisen, dass schon Innocenz III. byzantinische Mosaicisten nach Rom berufen hat.

1) Die Reliquien der Innocentes wurden in der Basilika von S. Paolo fuori le mura verehrt; früher befanden sie sich teils in Jerusalem, teils in Konstantinopel. Wahrscheinlich kurz vor der Herstellung des Mosaiks unter Honorius III. kamen sie infolge der Kreuzzüge nach Rom.

2) Die Sitte dieser Inschriften war schon im 12. Jahrhundert in Rom langsam eingedrungen, wie die Schriftrollen in den Händen der Apostel in der Cappella del Martirologio und die Inschriften in dem geöffneten Buch Christi und auf der Rolle der Maria in der Apsis von S. Maria in Trastevere und wie die Inschriften bei den Propheten am Tribunenbogen derselben Kirche zeigen.

3) Und zwar zehn eigentliche Apostel nebst Barnabas und Markus. Man wollte die schon im Hauptteil des Mosaiks dargestellten Apostel Petrus und Andreas nicht noch einmal wiederholen.

Motiv dieser Prozession von Heiligen zwischen Palmen war, wie wir gesehen haben, schon kurz vorher in der Cappella del Martirologio bei S. Paolo fuori le mura wieder eingeführt worden. Im übrigen entspricht die Anordnung dem lateinischen Typus, indem zu beiden Seiten des Heilands die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus begleitet von den ihnen leiblich, beziehungsweise geistig am nächsten verwandten Andreas und Lukas stehen; zu äusserst je ein Palmbaum. Der mit Blumen bedeckte Erdboden ist belebt durch Schwäne und andere Vögel.

Das Wenige, was von den Mosaiken noch ursprünglich ist, das Mittelstück der unteren Zone, bestehend aus der ἑτοιμασία mit den beiden Engeln und den beiden zunächststehenden Aposteln, wozu noch die im 18. Jahrhundert losgelösten und an den Wänden des Vorraumes der Sakristei befindlichen Köpfe des Petrus und zweier Apostel der unteren Zone kommen, zeigt die byzantinische Form bis in die Typen der Gesichter hinein. Das Mittelstück der unteren Zone hat doch etwas von seinem ursprünglichen Charakter bei der Wiederherstellung nach dem Brande eingebüsst, und ist ein wenig nüchtern und trocken geworden, dagegen sind die drei Apostelköpfe vor der Sakristei gut erhalten, kräftig und ausdrucksvoll.

Durch die Nachricht von der Berufung byzantinischer Mosaicisten zu Anfang des 13. Jahrhunderts und durch den Vergleich mit den Mosaikresten von S. Paolo fuori le mura werden wir auch auf die richtige Datierung der vielumstrittenen Mosaiken an Apsis und Tribunenbogen von S. Clemente (Abb. 64) geführt. Die so sehr deutliche byzantinische Form der Mosaiken des Tribunenbogens dieser Kirche ist noch niemals ausreichend betont worden. Oben in der Mitte am Tribunenbogen befindet sich in einem Medaillon das Brustbild des lateinisch segnenden Christus, zu seinen beiden Seiten in Wolken die vier Evangelistensymbole, von denen die beiden inneren, der Matthäusengel und der Johannesadler, Kronen halten und Nimben haben, während die beiden äusseren, ohne Nimbus, Bücher tragen. Tiefer sind neben Palmen auf der einen Seite Petrus und Clemens, auf der anderen Paulus und Laurentius angebracht, Clemens und Laurentius mit den Abzeichen ihrer Martyrien, dem Anker und dem Rost. Beide Paare unterhalten sich miteinander. Petrus weist seinen Schüler auf das Brustbild des Herrn hin und sagt zu ihm: Respice promissum Clemens a me tibi Christum. Der Vers, der unter Laurentius steht, ist an diesen gerichtet: De cruce Laurenti Paulo famulare docenti. Charakteristisch für das byzantinische Element in diesen Mosaiken ist es, dass bei den Apostelfürsten die Bezeichnung als Heiliger griechisch ist, die Namensbeischriften

lauten: AGIOS PETRVS und AGIOS PAVLVS. Unter diesen Gestalten stehen die beiden Propheten Jesaias und Jeremias, welche wir schon in

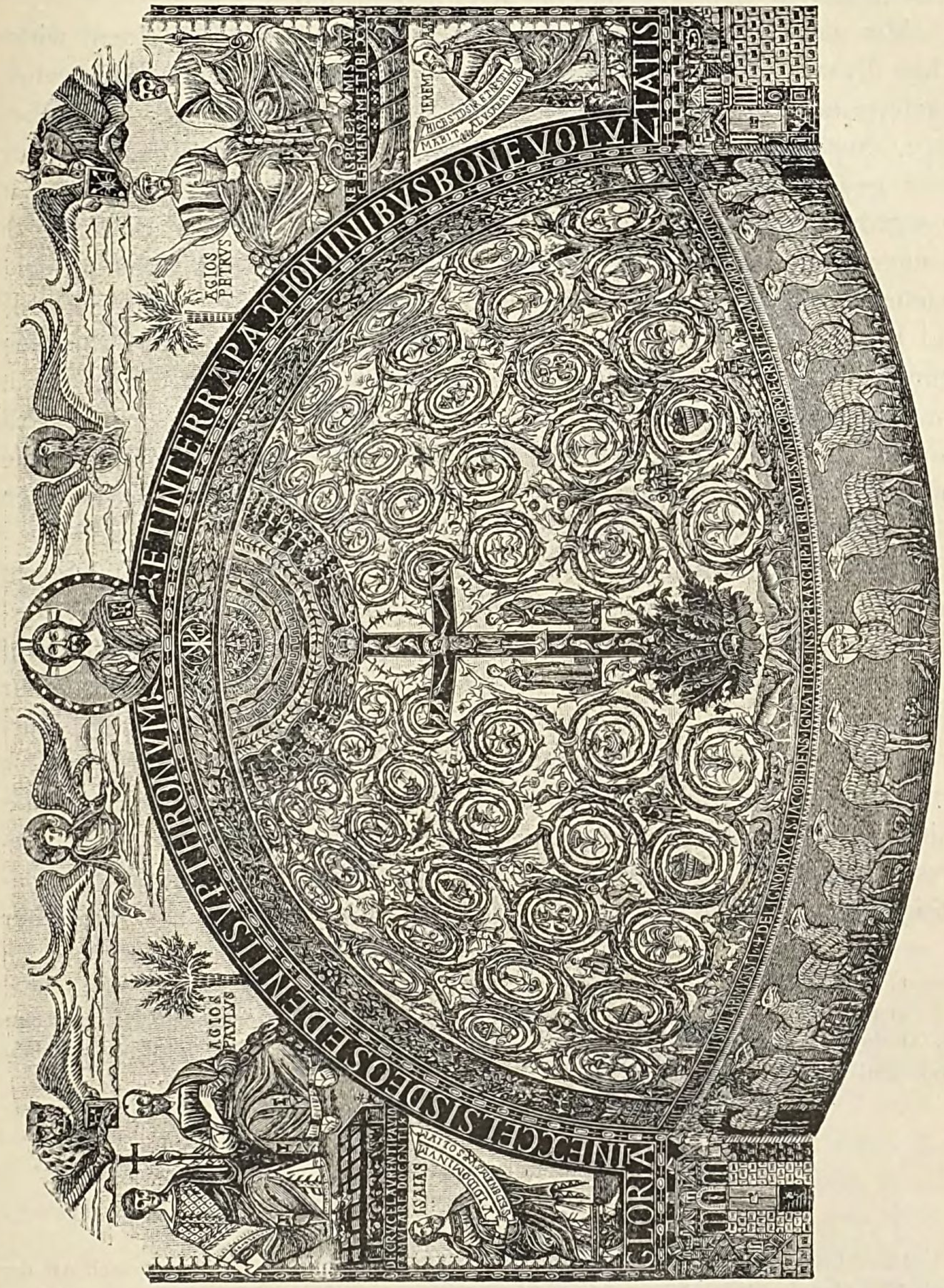


Abb. 64. Apsis und Tribunenbogen von S. Clemente zu Rom.
Aus: Fäh, Grundriss d. Gesch. d. bild. Künste. II. Bd.

den beiden Marienkirchen bei der Navicella und in Trastevere an dieser Stelle gefunden haben und die auch der Triumphbogen des Domes von Capua (1130) enthielt. Beide schauen zu der Halbfigur des Heilands empor,

und ihre ebendorthin gerichteten Schriftbänder enthalten ihre Aussprüche; bei Jesaias: Vidi Dominum sedentem super solium; bei Jeremias: Hic est Deus noster et non aestimabitur alius absque illo.[1])

Mit ziemlicher Sicherheit können wir diese Mosaiken einem wirklichen Byzantiner zuschreiben. Petrus, Clemens und Paulus sind wahre Prachtgestalten, was die Belebung und die Wucht des Ausdrucks anbelangt. Sie haben, wie auch die übrigen Figuren, den scharfen nach der Seite gewendeten Blick, durch welchen die spätbyzantinische Kunst eine grössere Lebendigkeit zu erzielen suchte. Auch sind die heiligen Männer von dem tiefen Ernst und der fanatischen Parteinahme beseelt, welche die byzantinische Kunst so gut auszudrücken wusste. Petrus und Paulus haben die Typen, welche wir von den sicilischen Mosaiken kennen. So manieriert die Faltengebung ist, sie bewahrt doch noch etwas von dem grossen Wurf der guten Zeit. Dennoch macht sich namentlich in der Farbe eine gewisse Trockenheit geltend, welche die spätbyzantinische Zeit charakterisiert. Eine Ähnlichkeit mit den Mosaiken in der Vorhalle von S. Marco zu Venedig ist nicht zu verkennen.

Nicht in den Anfang des 12. Jahrhunderts, wie man wollte,[2]) gehören diese Mosaiken, — denn wir haben an dem Beispiel von S. Maria in Trastevere gesehen, dass damals das Byzantinisieren sich noch immer auf Einzelheiten beschränkte und höchstens in der Farbenstimmung mehr ins Allgemeine ging, — sondern erst in den Anfang des folgenden Jahrhunderts, von dem wir die urkundliche Nachricht haben, dass damals venezianische Mosaicisten nach Rom berufen wurden, und in dieselbe Zeit werden wir auch durch die Sonderart der byzantinischen Form verwiesen. Es scheint fast, als ob wir auch noch eine urkundliche Bestätigung für diese Annahme besitzen. Eine Sammlung römischer

1) Baruch III, 36.

2) de Rossi in den Musaici cristiani. Ihm bin ich noch in meiner Kunstgeschichte des Altertums und Mittelalters irrtümlich gefolgt. Andere setzen das Mosaik in das Jahr 1299, weil sie folgende Inschrift darauf beziehen:

Ab annis Domini dilapsis mille ducentis
Nonaginta novem, Jacobus, collega Minorum,
Huius basilice tituli pars cardinis alti,
Hoc jussit fieri, quem plausit Roma nepote
Papa Bonifacius octavus Anagnia proles.

Diese Inschrift bezieht sich aber auf das reizende Ölschränkchen mit Arbeit nach Art der römischen Marmorarii, welches sich rechts neben der Apsis befindet, und über welchem die Inschrift angebracht ist. Der Stifter war Jacopo Tomasi, der 1295 Kardinal mit dem Titel von San Clemente wurde. Vielleicht sind damals erst die vier Kirchenväter in dem Rankenwerk der Apsis als Ersatz für andere Figuren angebracht worden, da sie erst 1298 durch eine Constitution Bonifaz' VIII. als Doktoren der Kirche bestätigt wurden.

Inschriften nämlich aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, welche aus dem Besitz des Fürsten Camillo Massimi in den der Biblioteca Angelica übergegangen und von de Rossi in seinem Bullettino 1891 veröffentlicht worden ist, berichtet, dass „ad d. Clementis sup. q. capella" die Jahreszahl A. D. MCCXXVI gestanden habe. Der Inschriftensammler bringt sie mit dem Namen des Juvenalis de urbe veteri (Giovenale da Orvieto) in Verbindung. Dieser aber lebte erst im 15. Jahrhundert. Es ist jedoch sehr leicht möglich, dass sich die Jahreszahl auf die Anfertigung der Mosaiken in der Apsis bezog. Danach gehören sie dann, wie der Hauptteil des Apsismosaiks von S. Paolo fuori le mura der Regierungszeit Honorius III. an und sind wahrscheinlich von denselben Künstlern wie jenes ausgeführt worden.

Wenden wir nun unseren Blick auf die Mosaiken der Apsis und betrachten die kleinen Figuren, die dort angebracht sind, näher, so werden wir in ihnen denselben künstlerischen Charakter erkennen wie in den Mosaiken des Tribunenbogens. Hier finden wir ausserdem noch einen sehr zwingenden Beweis, dass dieses Werk nicht älter sein kann als das Ende des 12. oder der Anfang des 13. Jahrhunderts. Der Gekreuzigte inmitten der Apsis ist nämlich tot, sein Kopf hängt mit geschlossenen Augen leblos zur Seite. Es lässt sich aber nachweisen, dass im mittleren Italien bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts bei dem Gekreuzigten der triumphierende Typus, d. h. Christus lebend mit offenen Augen und heiterem Ausdruck, herrschte, und dass der sterbende oder tote Christus am Kreuz erst mit dem Anfang des 13. Jahrhunderts auftritt. [1])

Die Darstellung der Apsis ist sehr eigentümlich. Die aus Vasen entspringende Blumenguirlande, welche das Ganze einrahmt, und das reich verzierte, fast genau ebenso wie in S. Maria in Trastevere gestaltete Himmelszelt gehen nicht über das Frühere hinaus, aber der Hauptteil der Apsis wird im Widerspruch mit der fast tausendjährigen römischen Tradition, an dieser Stelle grosse Einzelgestalten anzubringen, durch Rankenwerk gefüllt, und dieses Rankenwerk ist fraglos in Nachahmung des Schmuckes einer noch bestehenden Nische in der Cappella delle S. S. Rufina e Seconda im Baptisterium des Lateran aus dem 4. oder 5. Jahrhundert (vergl. Abb. 4) entstanden. Wir haben früher gesehen, dass dieses Beispiel in der altchristlichen Zeit nicht vereinzelt dastand, da auch die von Sixtus III. stammende ursprüngliche Apsis von S. Maria Maggiore mit Rankenwerk geschmückt war, in welchem Fische, Vögel und

1) Darauf haben schon Cr. und Cav. Italienische Ausgabe I, S. 129 aufmerksam gemacht. Vergl. Kapitel II dieses Buches.

andere Tiere angebracht waren. [1]) Es ist charakteristisch, dass es gerade byzantinische Künstler waren, welche für den Apsisschmuck von S. Clemente dieses Vorbild wählten; denn ein Einheimischer wäre schwerlich auf den Gedanken gekommen, die Tradition, in der er aufgewachsen, zu durchbrechen, und andererseits fand die Neigung, welche die byzantinische Kunst zum Dekorativen immer gehabt hatte, hier ihren besonders krassen Ausdruck, ausserdem lag das Altchristliche den Byzantinern nahe, weil ihre Kunst ja so viele altchristliche Elemente konserviert hatte. Aber auch das römische Publikum des 13. Jahrhunderts war nicht ganz unvorbereitet für eine solche Darstellung; denn das Dekorative hatte sich in den römischen Mosaiken bis auf S. Maria in Trastevere immer mehr gesteigert. Doch nicht nur das Rankenwerk ist ein altchristliches Motiv; sondern auch das hier so befremdlich erscheinende Kruzifix, welches aus dem Blätterknoten in der Mitte hervorwächst, hat, trotz des toten Christus daran und trotz der klagenden Gottesmutter und des Johannes darunter, altchristlichen Mustern seine Anbringung zu verdanken. Wir haben mehrere Beispiele aus der altchristlichen Zeit, beziehungsweise aus den Jahrhunderten bald nach der Mitte des 1. Jahrtausends, dass ein grosses Kreuz die Mitte der Apsis einnahm, so war es in der Felixbasilika des Paulinus bei Nola und in der Kirche desselben Bischofs zu Fondi, so ist es in der Apsis von S. Apollinare in Classe bei Ravenna und in der Apsis von S. Stefano rotondo zu Rom; auch in der Apsis von S. Pudenziana zu Rom steht hinter Christus das symbolische Kreuz. Durch die Anbringung der Figuren an und unter dem Kreuz trug der Künstler der neuen Zeit Rechnung, welche sich nicht mit einem blossen Symbol begnügen wollte, und die schon lange gewöhnt war, den Gekreuzigten dargestellt zu sehen; er hielt es aber doch für gut, durch die zwölf Tauben als Symbole der Apostel auf den Kreuzesarmen wieder an die altchristliche Zeit, welcher er den Grundgedanken entnommen, zu erinnern, sassen doch auch auf der kreisförmigen Umrahmung des Kreuzes in der Felixbasilika zu Nola zwölf symbolische Tauben. Genau so wie in der Anbringung Christi, der Maria und des Johannes, hat der Künstler auch bei dem Rankenwerk das altchristliche Vorbild zu überbieten gesucht, indem er es komplizierter gestaltet und durch Vasen, Vögel, Genien und menschliche Figuren belebte. Unter den letzteren gewahren wir die vier abendländischen Kirchenväter. Am Fuss des Mosaiks unter dem Kreuz entspringen die vier Paradiesesflüsse, aus denen zwei Hirsche trinken, zu

1) Vergl. S. 7.

den Seiten sind Pfauen und andere Vögel, vier Hirten mit ihren Herden und eine Frau, welche Vögeln Futter streut, dargestellt; die vier Hirten und die Frau mit den Vögeln wieder in Nachahmung von S. S. Rufina e Seconda und zwar der jetzt zerstörten Mosaiken einer zweiten Nische dieser Kapelle. Dass die Ranken Weinstock sein sollen und was die Darstellung bedeutet, sagen die ersten beiden Verse der Schriftzeile, welche den Hauptteil der Apsis unten umschliesst:

Ecclesiam Christi viti similabimus isti,
Quam lex arentem sed crux facit esse virentem.

Die untere Zone des Mosaiks enthält die üblichen Lämmer.

Wenn wir nun noch die Malereien betrachten, welche den unteren Teil der Apsis einnehmen, so können wir uns wahrlich nicht über Mangel an Beweisen für die Entstehungszeit des Apsisschmuckes im Anfang des 13. Jahrhunderts beklagen; denn hier sind dargestellt in der Mitte Christus und zu seinen beiden Seiten die Madonna und die Apostel einzeln zwischen Palmen. Das letztere, ursprünglich altchristliche Motiv kennen wir von der Apsis von S. Paolo fuori le mura als besonders charakteristisch für diese Zeit; in beiden Fällen schliesst die Prozession der Apostel das Allerheiligste, in S. Paolo in symbolischer, hier in persönlicher Darstellung ein. Die Figuren sind ganz übermalt, aber dennoch ist es zu erkennen, dass sie gleichzeitig mit den Mosaiken entstanden sind.

Diese Beispiele byzantinischer Kunst mussten natürlich auch in der Umgegend von Rom Nachahmung erwecken, sei es, dass byzantinische oder byzantinisch geschulte Künstler dorthin berufen wurden. So letzteres in der Kirche S. Pietro zu Toscanella. Dort ist der Schmuck von Apsis und Tribunenbogen, der in Wandmalerei, nicht in Mosaik hergestellt ist, noch vollständig erhalten. Wie wir später sehen werden, stammt er erst aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

In der Mitte der Apsis steht kolossal gross der Heiland in weissem Gewande, in der rechten Hand die Weltkugel erhebend, in der linken ein offenes Buch haltend. Zur Seite weichen zwei langbekleidete Engel erstaunt über seine Grösse in heftiger Bewegung scheu zurück. Etwas tiefer sind zwei fliegende, langbekleidete Engel und die Halbfiguren von vier Engeln mit Spruchbändern gemalt. In der unteren Zone sind wie in den Apsiden von S. Paolo fuori le mura und S. Clemente die zwölf Apostel zwischen Palmen abgebildet, aber hier stehen sie nicht ruhig da, sondern fahren in heftiger Bewegung durcheinander und blicken zu Christus empor ebenfalls in Staunen über seine Macht und Herrlichkeit.[1])

1) Die mittelste Apostelfigur ist verdeckt durch einen im 15. Jahrhundert aufgemalten thronenden Petrus.

Darunter ein Streifen mit Brustbildern von Heiligen in Medaillons. In dem schmalen Streifen, welcher die Apsisnische oben umrahmt: im Scheitelpunkt das Lamm, zu den Seiten je drei Halbfiguren von Engeln. Am Tribunenbogen in der Mitte das Medaillon mit dem Brustbild Christi, der griechisch segnet, zu den Seiten die sieben Leuchter, dann je ein Seraph und die vier Evangelistensymbole, etwas tiefer zu Seiten des Bogens die 24 Ältesten dicht hintereinander gedrängt und in heftiger Bewegung Kronen darbringend.

In dem Heiland der Apsis hat der Künstler die oft wiederholte herrliche Figur von S. S. Cosma e Damiano zu Rom nachgeahmt, und auch der Tribunenbogen greift in seinen Gegenständen ganz auf jene Kirche zurück. Byzantinisch ist dagegen die bevorzugte Stellung der Engel und die Kunstform, die wieder bis in die Gesichtstypen die morgenländische Weise nachahmt. Eigentümlich sind hier die übertriebenen heftigen Bewegungen, die flatternden Gewänder, die malerische Zusammenschiebung der 24 Ältesten.

An der rechten Oberwand der Vierung sind Reste von sechs Wandgemälden erhalten, welche das Leben des heiligen Petrus erzählen und dieselben künstlerischen Merkmale tragen wie der Apsisschmuck. Erkennbar sind noch: die Heilung des Lahmen an der schönen Pforte des Tempels durch Petrus und Johannes; Petrus und Paulus nehmen Abschied voneinander; Petrus und Paulus vor dem Prokonsul; Petrus bestraft den Simon Magus durch Sturz vom Thurm. [1])

1) Ferner stammen ungefähr aus derselben Zeit: im rechten Kreuzarm in einer Nische die grosse stehende Figur Christi, in der Linken die Konsularrolle, die Rechte erhoben, zwischen zwei heiligen Bischöfen. Christus hier ebenfalls in deutlicher Anlehnung an die Gestalt von S. S. Cosma e Damiano, ein edles Gesicht mit ernsten braunen Augen. — Im linken Kreuzarm in der entsprechenden Nische Taufe Christi, sehr übermalt, Christus zerstört. An der Wand darüber drei fast ganz verlöschte Fresken aus der Jugendgeschichte Johannis des Täufers und zwar Verkündigung an Zacharias, Geburt Johannis und Zacharias den Namen schreibend (?). An der linken Wand Reste einer thronenden Madonna zwischen Heiligen. Diese Fresken sind so zerstört, dass kein sicheres Urteil mehr möglich ist; sie scheinen derselben Art zu sein wie die vorerwähnten. — Rechtes Seitenschiff am Vierungspfeiler thronende Madonna zwischen Petrus und Margarethe schon mit gotischen Buchstaben der Inschrift, aber doch in ähnlichen Formen wie der Apsisschmuck. An demselben Pfeiler nach vorn zu: Noli me tangere, zwei weibliche Heilige und eine thronende Madonna. Ganz kindliche, kolorierte Umrisszeichnungen ohne jeden Stil. — Unterkirche: in der Altarnische thronende Madonna zwischen zwei Engeln und zwei Heiligen. Sie hält in byzantinischer Weise das Kind gerade vor sich auf dem Schoss. In der äusseren Umrahmung der Nische das Lamm, Brustbilder von acht Aposteln, zwei Heilige in ganz kleiner Gestalt, Kronen in den Händen tragend. Bei leichten byzantinischen Einflüssen herrscht in diesen Malereien der Unterkirche noch altchristliche Schönheit, sie stammen wohl noch aus den besseren Jahrhunderten des 1. Jahrtausends. Die Figuren in der Nische sind sehr zerstört,

Vergleichen wir die Werke byzantinischer Kunst des 12. Jahrhunderts auf Sicilien und zu Venedig mit denen zu Anfang des 13. Jahrhunderts in Rom, so erkennen wir einen fundamentalen Unterschied. Wenn auch bei letzteren die Kunstform und sogar die menschlichen Typen byzantinisch geworden sind, einen so nachhaltigen Einfluss auf die Wahl der Gegenstände hat die byzantinische Kunst in Rom doch nicht ausgeübt wie in dem Inselstaat und in der Inselstadt. Bei den Mosaiken von S. Paolo fuori le mura bleibt das Hauptbild in seiner Nebeneinanderstellung Christi und der hauptsächlichsten Apostel ganz bei dem hergebrachten Typus, und als der Künstler in S. Clemente davon abwich, griff er doch nicht auf byzantinische, sondern auf römisch-altchristliche Vorbilder zurück. So wird, was das Inhaltliche anbetrifft, in Rom die Einheitlichkeit der Tradition selbst durch die Thätigkeit byzantinischer Künstler in der Hauptsache nicht unterbrochen.

Ehe wir diese Übersicht beschliessen, ist es nötig, noch einen, wenigstens vorläufigen Blick auf die beiden römischen Mosaiken zu werfen, welche gegen Ende des zuletzt besprochenen 13. Jahrhunderts entstanden sind, in den Apsiden von S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore. Beide sind von Jacopo Torriti, das erstere in Gemeinschaft mit Fra Jacopo da Camerino, das letztere entweder in Gemeinschaft mit demselben oder mit einem anderen Gehilfen hergestellt.

Die frühere Arbeit ist das Mosaik der Lateranischen Basilika, welche im Jahre 1290 durch Nikolaus IV. neu geweiht wurde; das Mosaik aber scheint erst im Jahre 1291 fertig geworden zu sein; denn die schon erwähnte Inschriftensammlung vom Ende des 16. Jahrhunderts[1]) überliefert diese Jahreszahl, wenn dieselbe auch nicht in der

aber die in der Umrahmung noch gut erhalten. Die Köpfe sind sorgfältig gezeichnet, sehr schön und individuell, von ernstem, mildem und edlem Ausdruck.

Die Apsis von S. Maria in Toscanella ist mit ähnlichen Malereien verziert gewesen wie die Apsis von S. Pietro. Man sieht in der Apsiswölbung noch Spuren von dem stehenden Christus und zwei Engeln, die scheu vor ihm zurückweichen. In der Zone darunter die zwölf Apostel gänzlich übermalt. Aus den geringen Resten lässt sich nur so viel erkennen, dass diese Malereien derselben Kunstschule angehörten wie die in der Apsis von S. Pietro, doch ist die Haltung der Figuren ruhiger. Von ähnlichem Stil sind auch die Reste einer Wandmalerei im rechten Seitenschiff: eine thronende Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen und eine Geisselung Christi. Auch andere Stellen der Kirche enthalten alte Reste von Malereien, die aber entweder sehr verdorben oder sehr übermalt sind. Auf gut erhaltene Malereien aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, kommen wir noch weiter unten zu sprechen.

1) S. 123.

Künstlerinschrift enthalten war (Abb. 65). In der Mitte der Apsis steht auf einer Erhöhung ein edelsteinbesetztes Kreuz, in dessen Schnittpunkt die

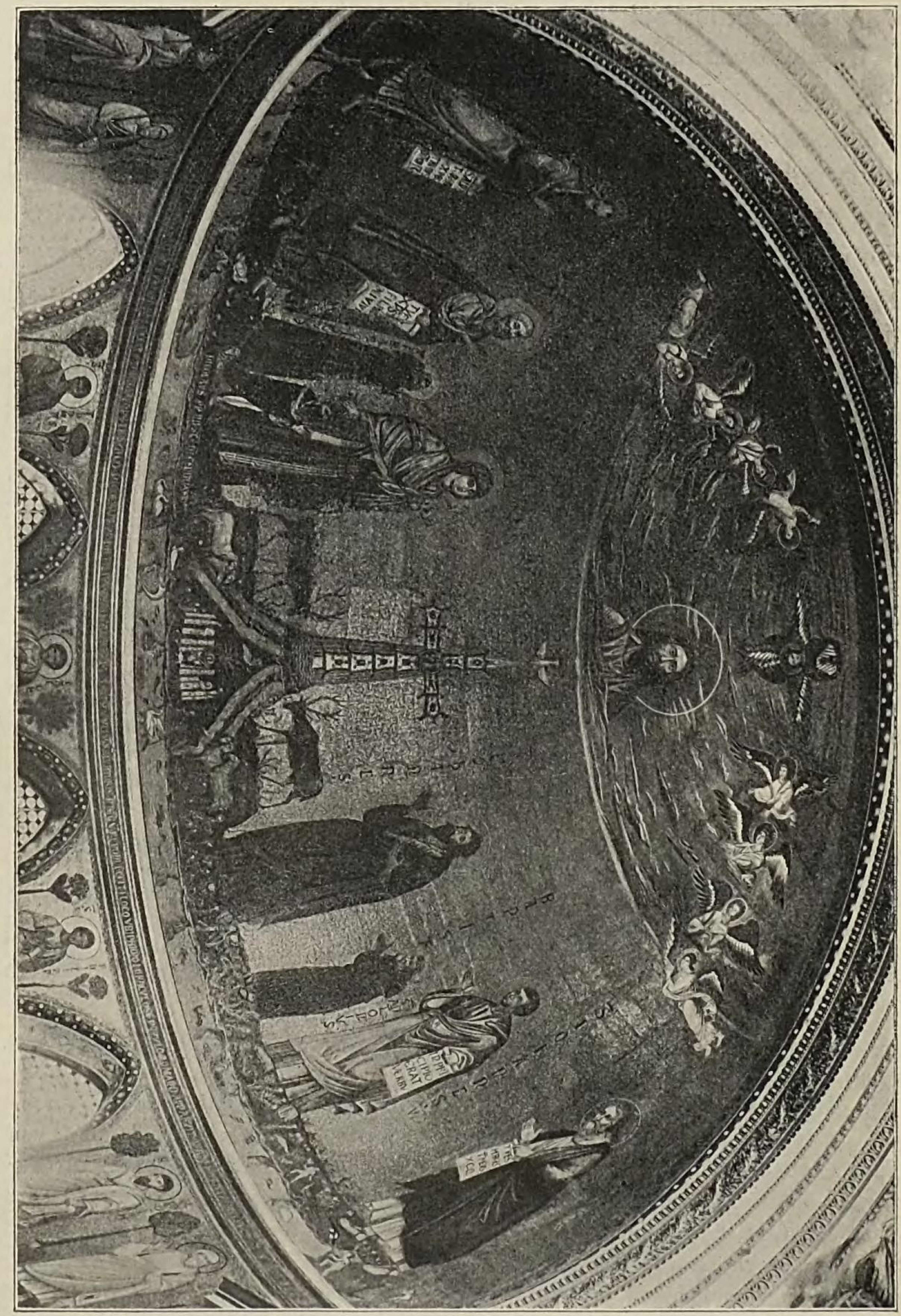


Abb. 65. Rom, S. Giovanni in Laterano. Apsismosaik.

Taufe Christi dargestellt ist. Von der über dem Kreuz schwebenden Taube des heiligen Geistes strömen Lichtstrahlen über dasselbe herab, welche sich an seinem Fuss zu Wasser verdichten und als die vier

Paradiesströme aus der Erhöhung hervorkommen. Zwei Hirsche und sechs Schafe trinken daraus. Die vier Paradiesströme ergiessen sich in den Jordan, welcher sich am untersten Rande des Bildes hinzieht. Das blumige Ufer und der Fluss sind von kleinen Genien und Vögeln reich belebt. In der Mitte des Flusses liegt der Flussgott Jordan auf seiner Urne, zwei Genien Jor und Dan, welche ihr Dasein der barbarischen Zerlegung und Personifikation des Namens Jordan verdanken und als Quellflüsse des heiligen Stromes galten,[1]) lassen an den Enden des Flusses rechts und links Wasser aus Urnen hineinströmen. Die Genien fischen mit der Angel oder mit Netzen, fahren auf Flössen oder in Barken, schwimmen und suchen einen Schwan zu erhaschen. Vor der mitteren Bodenerhebung steht ganz klein das himmlische Jerusalem als ein goldener, mit Edelsteinen besetzter Mauerring, vor welchem ein Engel mit dem Schwert in der Hand Wache hält, während zwei Heilige in weissen Gewändern sich darin befinden und ein Phönix auf einer daraus emporwachsenden Palme sitzt. Über dem Kreuz erscheint in Wolken das Brustbild Christi, umgeben von sechs Engeln und einem Seraph. Zu den Seiten des Kreuzes stehen, diesem zunächst, Maria und Johannes der Täufer. Hinter der Madonna folgen Petrus und Paulus, hinter dem Täufer Johannes der Evangelist und Andreas. Auf den Schriftbändern der Heiligen steht, bei Petrus: Tu es Christus filius Dei vivi; bei Paulus: Salvatorem expectamus Dominum Jesum; bei Johannes dem Evangelisten: In principio erat verbum; bei Andreas: Tu es magister meus Christe. Zwischen die Madonna und Petrus ist Franz von Assisi und zwischen die beiden Johannes Antonius von Padua in kleinerer Figur eingeschoben. Die Madonna legt ihre Rechte auf das Haupt des knieenden Stifters des Mosaiks, Papst Nikolaus' IV. Die sechs Hauptheiligen erheben die rechte Hand und etwas auch den Kopf, nach dem Brustbild des Erlösers emporweisend.

Dieses Mosaik enthält eine solche Fülle altchristlicher Motive wie ausser dem von S. Clemente, welches nach einem altchristlichen Vorbild gearbeitet ist, keins; und zwar hat gerade das mittlere Hauptstück die stärkste Ähnlichkeit mit altchristlichen Werken. Wie hier befindet oder befand sich in der Mitte der Apsis ein Kreuz, wie eben erwähnt, in mehreren altchristlichen Basiliken, und, die altchristliche Tradition fortsetzend, in der Apsis von S. Stefano rotondo zu Rom. Ja die letztere Darstellung stimmt mit der lateranischen insofern am

1) Sie treten nach F. X. Kraus: Gesch. d. christl. Kunst II, S. 293 erst seit dem 10. Jahrhundert auf.

genauesten überein, als bei beiden über dem Kreuz das Brustbild Christi erscheint. Auch bei dem Apsismosaik von S. Pudenziana beschränkt sich die Ähnlichkeit nicht ausschliesslich auf das Kreuz. Dieses wächst dort aus einer Stadt hervor, welche wohl zweifellos das himmlische Jerusalem bedeutet, während hier das himmlische Jerusalem unterhalb des Kreuzes dargestellt ist. Weitere altchristliche Motive sind dann die beiden Hirsche und die sechs Lämmer, welche aus den vier Paradiesflüssen trinken, die blumige Wiese, der Flussgott Jordan und die zahlreichen Genien am Ufer und auf dem Fluss. Es ist mit Recht darauf aufmerksam gemacht worden,[1] dass diese Belebung des Jordan durch spielende und fischende Putti bis in die einzelnen Motive der Darstellung entspricht, welche sich am untern Rande der aus dem 4. Jahrhundert stammenden Kuppelmosaiken von S. Costanza herumzog. Ganz ähnlich wie hier fuhren dort die Putti auf Barken oder auf Flössen, fischten mit der Angel oder mit dem Netz, oder schleuderten Harpunen auf die Fische, einer ritt auf einem fliegenden Schwan, andere Schwäne schwammen auf der Flut. Wie in der Lateransbasilika befanden sich dort in dem Wasser mehrere Wehre. Von dem Brustbild Christi besagt die Unterschrift unter der ganzen Darstellung, dass es aus einem früheren Mosaik stammt und von Jacopo Torriti an derselben Stelle wieder eingesetzt worden ist, an welcher es sich ursprünglich befand.[2] Gründe genug anzunehmen, dass es sich bei der Arbeit des Jacopo Torriti teilweise nur um eine Wiederherstellung eines altchristlichen Mosaiks handelte. Das Brustbild Christi, von dem die Herkunft aus einem älteren Mosaik beglaubigt ist, hat durch mehrmalige Wiederherstellungen seinen frühchristlichen Charakter stark eingebüsst und ist grämlich und mürrisch geworden,[3] dagegen ist das Kreuz, sind die Hirsche, die

1) Eug. Müntz in der Revue archéologique 1875, p. 225.

2) Die Unterschrift lautet: Esteriorem et anteriorem ruinosas hujus sancti templi a fundamentis reedificari fecit et ornari opere mosaico Nicolaus P. P. IIII filius beati Francisci. Sacrum vultum Salvatoris integrum reponi in loco ubi primo miraculose apparuit, quando fuit ista ecclesia consecrata anno Domini MCC⁰ nonagesimo. Eugène Müntz führt in der Revue archéol. 1879, S. 112 eine Notiz an, welche der Bischof Equilino Pietro de Natalibus im Jahre 1369 niederschrieb: Quae quidem imago devotissima in ipso loco usque hodie perseverat. Et licet ecclesiae ejusdem parietes usque ad fundamenta plerumque dissoluti fuerint, et iterum reparati, ipsa tamen tribuna cum imagine sacratissima nunquam potuit vetustate deleri, nullaque dissolvi. Müntz betrachtet diese Notiz als urkundliche Bestätigung, dass die Apsis von S. Giovanni in Laterano niemals gänzlich zerstört gewesen sei. Doch scheint mir diese Notiz nur eine Paraphrase der eben angeführten Inschrift in der Apsis selbst zu sein.

3) Die plastische Durchmodellierung des Kopfes stammt wohl von modernen Restaurationen.

Schiffe, die Putti und die Vögel von einer Schönheit, dass wir annehmen können, sie seien ziemlich unverändert aus dem alten in das neue Mosaik übernommen. Die sechs grossen Heiligengestalten haben, abgesehen von den modernen Restaurationen, von denen nur die Madonna, der Täufer und Franz ziemlich unberührt geblieben sind,[1]) so sehr den Charakter der Kunst vom Ende des 13. Jahrhunderts, dass wir sie künstlerisch ganz für Arbeiten des Jacopo Torriti halten müssen. Dagegen haben wir einen fast untrüglichen Beweis, dass sie an derselben Stelle eingesetzt sind, an welcher die entsprechenden Figuren des alten Mosaiks sich befanden, darin, dass zwischen Maria und Petrus und zwischen die beiden Johannes ohne Erweiterung des Zwischenraumes die neuen Heiligen des Franziskanerordens, dem Papst Nikolaus IV. angehörte, eingeschoben sind und zwar in kleineren Figuren, weil sie sonst nicht Platz gehabt hätten. Die Engelglorie um das Brustbild des Heilands stammt der Erfindung nach wohl auch erst von Jacopo, weil dieses Motiv der altchristlichen Kunst fremd ist und wir die immer zunehmende Engelverehrung in den Mosaiken und Malereien der dem 13. Jahrhundert vorhergehenden Jahrhunderte haben verfolgen können.[2])

In einem unteren Streifen mit Fenstereinschnitten sind zwischen verschiedenartigen Bäumen dargestellt die neun Apostel, welche die Zahl der im oberen Apsismosaik stehenden Petrus, Johannes und Andreas ergänzen. Die Mosaiken dieses Streifens sind zweifellos erst eine Erfindung des Jacopo Torriti. Sie entsprechen der Apostelprozession, welche wir in der Apsis von S. Paolo fuori le mura und in Malerei in der Apsis von S. Clemente kennen gelernt haben. Auch diese Mosaiken sind durch Restaurationen stark überarbeitet worden, der Kopf des zu äusserst rechts stehenden Mathias hat dabei die in mittelalterlichen Mosaiken niemals vorkommende Profilstellung erhalten. Zwischen dem zweiten und dritten Apostel von jeder Seite knieen in ganz kleiner Gestalt, mit Zirkel, Winkelmass und Hammer in den Händen, die beiden Verfertiger des Mosaiks Jacobus Torriti und Jacobus de Camerino.[3])

1) Bei Paulus und Petrus kann man durch Vergleich derselben Figuren in der Apsis von S. Maria Maggiore, welche ebenfalls von Jacopo Torriti sind, erkennen, wieviel noch auf das 13. Jahrhundert zurückgeht. Bei Johannes dem Evangelisten ist das Gewand ziemziemlich unberührt, während der Kopf modernisier ist.. Andreas ist ganz neu.

2) Nur die beiden untersten und zugleich äussersten Engel, welche auch allein in ganzen Figuren dargestellt sind, sind noch diejenigen aus der Zeit des Jacopo Torriti. Die anderen sechs Engel, welche in naturalistischer Auffassung nur in Halbfiguren aus den Wolken hervorragen, und der Seraph entstammen einer Restauration des 17. Jahrhunderts.

3) Neben dem knieenden Papst im Hauptmosaik steht: Nicolaus papa IIII sanctae Dei genitricis servus. In der linken Ecke des Hauptmosaiks nennt sich der Verfertiger: Jacobus

Nachdem Jacopo Torriti die Arbeit in der Lateranskirche vollendet, nahm er die Mosaiken in der Apsis von S. Maria Maggiore in

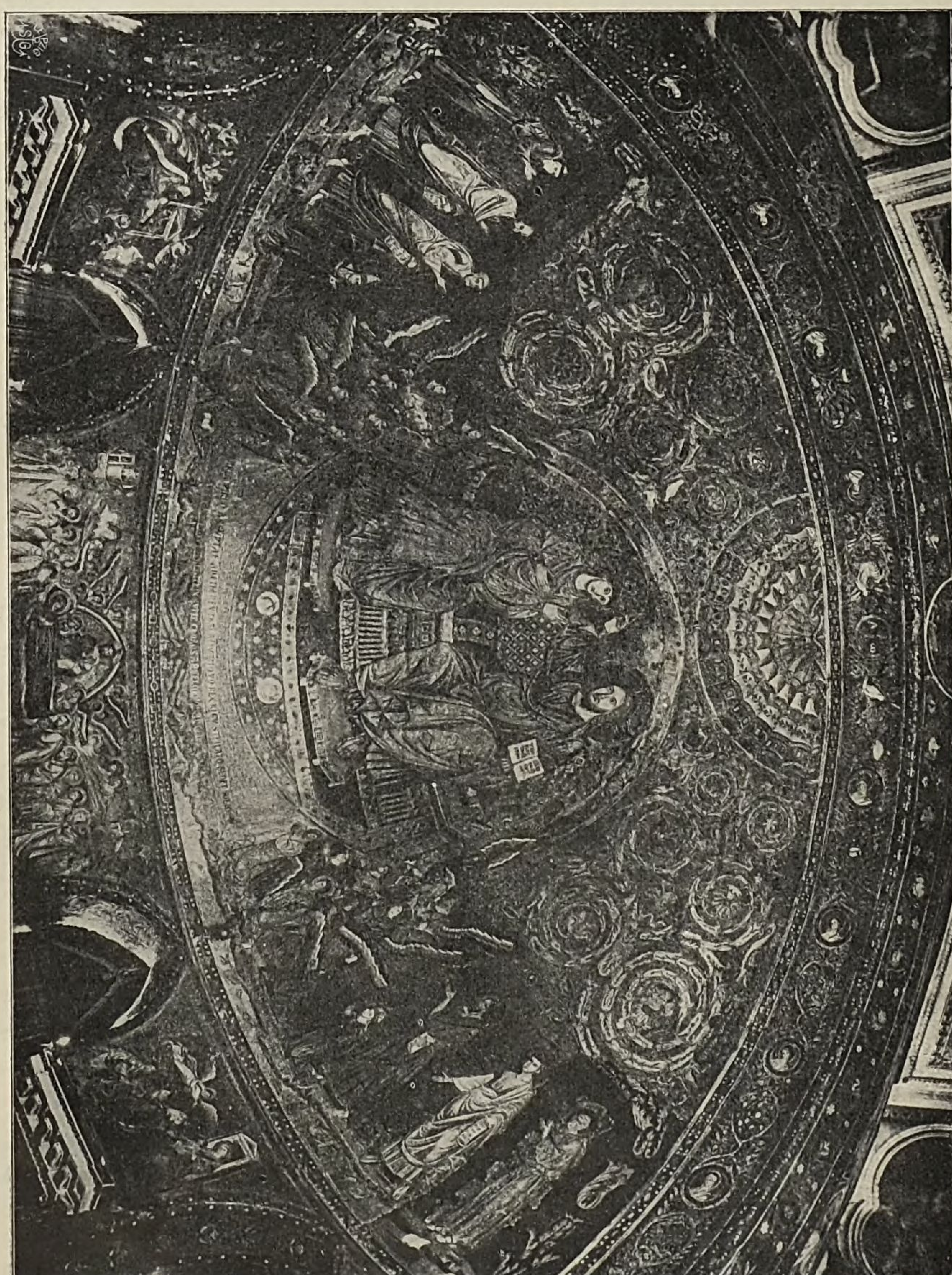


Abb. 66. Rom. S. Maria Maggiore. Apsismosaik.

Angriff (Abb. 66). Wir wissen das genaue Datum der Vollendung 1296

Toriti pictor hoc opus fecit. Neben der Figur seines Gehilfen im unteren Streifen steht: Fr. Jacob. de Camerino socius magistri operis recommendat se meritis beati Johannis.

aus der Inschrift, welche sich ursprünglich in der rechten unteren Ecke befand. [1]) Die Arbeit wurde unter Nikolaus IV. begonnen und nach dessen Tode im Auftrag des Kardinals Giacomo Colonna, der Erzpriester der Kirche war, vollendet.

Nach de Rossis Forschung hatten verschiedene altchristliche Basiliken, z. B. S. Maria Maggiore und S. S. Cosma e Damiano zu Rom, S. Giorgio (um 400) und S. Giovanni Maggiore (6. Jahrhundert) zu Neapel ursprünglich offene Apsiden, d. h. die Concha ruhte auf Säulen und dahinter befand sich ein Umgang, von dem wir bei S. Maria Maggiore wissen, dass er als Aufenthaltsort für die Frauen beim Gottesdienst benutzt wurde. Schon diese Concha war mit Mosaiken geschmückt, welche wir Seite 7 als rein dekorativen Gegenstandes kennen gelernt haben. Nach de Rossis Annahme erweiterte Nikolaus IV. die alte Apsis bis auf den Umfang des ursprünglichen Umgangs.

Bei dem jetzigen Mosaik steht unter der mittleren Hauptdarstellung eine Stelle aus der Liturgie beim Fest der Himmelfahrt der Maria: Maria virgo assu(m)pta e(st) ad ethereu(m) thalamu(m) in quo rex regum stellato sedet solio. — Exaltata est sancta Dei genitrix super choros angelorum ad celestia regna. Der darüber befindliche Teil des Mosaiks illustriert diese Inschrift fast Wort für Wort. In einem kreisförmigen Medaillon, das mit Sonne, Mond und Sternen besetzt ist, thronen Christus und Maria nebeneinander auf einem prächtig geschmückten Thronsessel. Die Aufnahme Mariae in den Himmel wird dadurch ausgedrückt, dass Christus ihr mit der Rechten eine Krone aufsetzt, während er in der Linken ein geöffnetes Buch hält, in welchem dieselben Worte stehen wie bei der ähnlichen Darstellung in S. Maria in Trastevere: Veni electa mea et ponam in te thronum meum, die ebenfalls der Liturgie bei dem Fest der Himmelfahrt Mariae entnommen sind. Maria erhebt verehrend die Hände gegen ihren Sohn mit derselben Gebärde, welche die verehrenden Engel zu Seiten der thronenden Gottesmutter in S. Maria della Libera bei Sessa (vgl. S. 59) haben. Nicht mehr sitzt allein der Erlöser in der Mittellinie der Apsis wie in S. Maria in Trastevere, sondern die Stellung der Maria im Himmel hatte sich im Lauf der letzten anderthalb Jahrhunderte nach kirchlicher Vorstellung derartig gehoben, dass sie jetzt gleichberechtigt neben ihrem Sohn sitzt und die Mittellinie der Apsis zwischen beiden hindurchgeht. Der

1) Bisher nahm man als Jahr der Vollendung 1295 an. Aber das schon vorher erwähnte Inschriftenbuch aus dem Ende des 16. Jahrhunderts in der Bibl. Angelica zu Rom überliefert uns die Inschrift folgendermassen: Jacob; Torriti pictor h. op. mosaic. fec. Anno Dn̄i MCCLXXXXVI. Die bisherige Lesart lautete: Anno Dn̄i MCCLXXXX—V.

zweite Teil der Inschrift wird durch die beiden Engelchöre illustriert, welche unten zu beiden Seiten des Mittelmedaillons in Anbetung erscheinen. Der Himmel wird in der bekannten seit der Apsis von S. Angelo in Formis in Italien wieder üblichen Weise als reichverziertes Zeltdach im Scheitelpunkt angegeben. Der ganze obere Teil der Apsis zu beiden Seiten des grossen Mittelmedaillons ist mit Rankenwerk gefüllt, welches aus zwei Stauden in den äussersten Ecken des Mosaikbildes entspringt. Dieses Rankenwerk hat die grösste Ähnlichkeit sowohl mit dem der Cappella delle S. S. Rufina e Seconda als auch mit dem von S. Clemente. Wie das letztere ist es belebt von zahlreichen Tieren und zwar der naturalistischen Auffassung der vorgeschrittenen Zeit entsprechend, fast ausschliesslich Vögeln, die meisterhaft nach der Natur dargestellt sind. Wir gewahren Pfauen, Papageien, Raben, einen Kranich, Enten, Tauben, Fasane, einen herrlichen Adler mit einer Schlange in den Krallen, Perlhühner und andere kleinere Vögel, ausserdem einen Hasen. Unter dem Rankenwerk stehen zu beiden Seiten der Mitteldarstellung je drei Heilige und zwar auf der Seite der Madonna Petrus, Paulus und Franz, auf der Seite Christi Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist und Antonius von Padua. Zwischen Petrus und dem Mittelbilde kniet in kleiner Gestalt Papst Nikolaus IV. und zwischen dem Täufer und dem Mittelbilde der Kardinal Giacomo Colonna. Der unterste Rand des Mosaiks entspricht fast genau dem des Mosaiks in der lateranischen Basilika. Auch hier ist der Jordan mit den vier Paradiesflüssen, dem himmlischen Jerusalem und zahlreichen Genien dargestellt; am Ufer geht ein Lamm spazieren. In der Fruchtschnur, welche das ganze Bild nach der Aussenöffnung der Apsisnische umrahmt, befinden sich zu oberst neben dem Monogramm Christi mit den Buchstaben α und ω ein krähender Hahn und eine Taube, ferner in der Fruchtschnur Medaillons mit den Brustbildern von Engeln ausgespart; an die Körbe, aus welchen die Fruchtschnüre emporwachsen, klammern sich je zwei nackte Genien. An der Fassade wird die Apsis noch von einem Ornamentstreifen umrahmt. Darin ragen aus Blätterrosetten Halbfiguren von Genien und Tieren empor.

Mit Recht ist von Eugène Müntz und von de Rossi darauf hingewiesen worden, dass diese Arbeit des Jacopo Torriti ebensowenig wie das Mosaik in der Lateranskirche eine ganz neue Erfindung ist, sondern dass sie das Mosaik aus der Apsis Sixtus' III. teilweise wiederholt. Es handelt sich hier aber nicht um eine Wiederherstellung des alten Mosaiks, denn die Apsis Sixtus' III. muss viel kleiner gewesen

sein als die jetzige, und in ihr waren nur Ranken mit Fischen, Vögeln und anderen Tieren dargestellt. Wahrscheinlich ist nur das Rankenwerk gegenständlich aus der alten Apsis herübergenommen; auch der reich belebte Jordan dürfte auf dem ursprünglichen rein dekorativen Mosaik nicht vorhanden gewesen sein, sondern er ist wohl dem lateranischen Mosaik nachgeahmt worden. Das wird um so wahrscheinlicher, als auch auf die Wahl der Heiligen zu beiden Seiten des Mittelbildes jenes Mosaik von Einfluss gewesen ist; von den dort Dargestellten sind nur Maria und Andreas fortgelassen, die anderen sind fast genaue Wiederholungen. So erklärt sich auch das auffällige Erscheinen des Täufers an so hervorragender Stelle. Er kommt in keinem früheren römischen Apsismosaik vor; dass er in S. Giovanni in Laterano erscheint und an erster Stelle steht, ist natürlich, da die Kirche ihm neben dem Evangelisten gleichen Namens geweiht war. Wie in S. Giovanni in Laterano weisen Petrus, Paulus und der Täufer mit erhobener Hand auf die Mitteldarstellung hin und schauen zu ihr empor, während Franz und Antonius anbetend die Hände zusammenlegen. Johannes der Evangelist dagegen bildet den Vermittler zwischen der Gottheit und den Menschen, er streckt die Hand nach unten aus und blickt auf den Beschauer herab. Dem entsprechen die Inschriften auf den Zetteln, welche die Heiligen halten. Bei Petrus: Tu es Christus filius Dei vivi, bei Paulus: Michi vivere Christus est (Brief an die Philipper), beim Täufer: Ecce Agnus Dei, während auf dem Zettel des anderen Johannes die Anfangsworte seines Evangeliums stehen: In principio erat verbum. Gegen die frühere seit S.S. Cosma e Damiano übliche Weise der römischen Mosaiken ist eine bedeutende Änderung eingetreten. Denn seit jener Arbeit standen die Heiligen ruhig nebeneinander und blickten in heiterer thatenloser Hoheit auf den Beschauer herab. Die Art, *sie mit dem in der Mitte dargestellten Allerheiligsten in Beziehung zu setzen, ist altchristlich.* Wir haben gefunden, dass die Apostel in S. Pudenziana zu dem thronenden Christus emporblicken und sich über seine Worte unterhalten, dass ähnliche Scenen sich in den Apsiden von S. Agata in Suburra zu Rom, in S. Andrea Catabarbera zu Rom und in S. Aquilino zu Mailand abspielen oder abspielten, dass in den Mosaiken von S. Prisco bei Capua vetere die Heiligen zu der Taube emporschauten und ihr ihre Kronen darbrachten. Wahrscheinlich ist in S. Giovanni in Laterano diese Bewegung der Heiligen nach dem altchristlichen Mosaik, das Jacopo Torriti restaurierte, beibehalten und in S. Maria Maggiore nachgeahmt worden. [1])

1) Altchristlichen Mosaiken ist auch das ☧ auf dem Gewandzipfel Christi in der Apsis

In der unteren Zone des Apsismosaiks von S. Maria Maggiore ist zwischen Fenstern nicht mehr die sonst im 13. Jahrhundert übliche Prozession der Apostel dargestellt, sondern fünf Scenen aus dem Leben der Maria und zwar Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel und Tod der Maria. (Ferner auf die Fassadenwand der Tribuna übergreifend zwei Scenen aus der Legende der Heiligen Hieronymus und Mathias.)

Beim Tod der Maria knieen zu Füssen des Totenbettes drei kleine Gestalten, zwei davon sind Mönche, und wir dürfen aus der Analogie mit den Mosaiken von S. Giovanni in Laterano schliessen, dass es Jacopo Torriti und sein Gehilfe sind.[1]) Die dritte kleine Figur trägt rotes Gewand und scheint jetzt weiblich zu sein, vielleicht ist sie aber ursprünglich, wie de Rossi annimmt, und zwar der Kardinal Colonna, der Vollender des Mosaiks, gewesen, und nur der Wiederhersteller hat eine weibliche Gestalt daraus gemacht.

Über den künstlerischen Charakter der Mosaiken des Jacopo Torriti soll später noch ausführlich gehandelt werden. Hier sei nur mit einigen Worten auf das Wesentlichste hingewiesen. Die Neigung zum Dekorativen, welche wir unter dem Einfluss der byzantinischen Kunst in Rom haben langsam heranwachsen sehen, hat in der Apsis von S. Maria Maggiore ihren höchsten Grad erreicht. Während in S. Maria in Trastevere die Schönheit byzantinischer Farbengebung nur unvollkommen erreicht wurde, in der Anbringung von Gold und in der Zusammenstellung der Farben nicht genügend Mass gehalten wurde, ist hier die Schönheit der byzantinischen Farbe vollkommen verstanden und zum höchsten Punkt entwickelt. Damit geht Hand in Hand das byzantinische Element in den Figuren. Wir haben das Eindringen byzantinischer Elemente im römischen Kirchenschmuck von der altchristlichen Zeit an verfolgt; bei Einzelheiten des Kostüms, des Ceremoniells, der dekorativen Wirkung eine bemerkenswerte Steigerung darin im 12. Jahrhundert gefunden, aber die Typen der dargestellten Menschen und der Allgemeingeist der Kunst blieben doch immer lateinisch. Dann kam der Anfang des 13. Jahrhunderts mit Mosaiken, die von nach Rom berufenen byzantinischen oder ganz byzantinisch geschulten Künstlern ausgeführt waren. Durch diese Mosaiken wurde

von S. Maria Maggiore nachgeahmt, nur dass ähnliche Zeichen auf Gewändern in altchristlicher Zeit nicht Buchstabenform hatten und nichts Besonderes bedeuten, sondern wahrscheinlich Weberzeichen waren.

1) Die Künstlerinschrift steht in der linken Ecke des Hauptbildes: Jacob(us) Torriti pictor h(oc) op(us) mosaic(um) fec(it).

ein nachhaltiger Sieg der byzantinischen Kunst in Rom herbeigeführt, gegen den man sich dort so viele Jahrhunderte hindurch gewehrt hatte. Bei Jacopo Torriti sind auch die Typen der Figuren und der Allgemeingeist der Kunst byzantinisch geworden, nur noch eine gewisse lateinische Klangfarbe ist übrig geblieben. Er ist ein gelehriger Schüler jener nach Rom berufenen Mosaicisten aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts gewesen, hat aber seine Lehrmeister an künstlerischer Schönheit und Vollendung weit übertroffen. Doch davon später mehr.

Im Ikonographischen dagegen blieb auch jetzt noch die römische Kunst selbständig. In der Lateranskirche wurde das Gegenständliche in der Hauptsachē nach dem altchristlichen Mosaik wiederholt und die Krönung der Maria, welche in S. Maria Maggiore neu eingeführt wird, ist ein den Byzantinern unbekanntes Motiv. Dem byzantinischen Gedankenkreise verwandt ist in beiden Mosaiken nur die Engelglorie. Die beiden neu eingeführten Heiligen, Franz und Antonius, sind abendländisch, die Apostelprocession ist ebenfalls ein italisches Motiv, und die Anbringung der Vorgänge aus dem Marienleben ist auch nicht morgenländisch.

* *

*

So sind wir mit unserer Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung des christlichen Kirchenschmuckes bis in die Zeit gelangt, in welcher die Oberkirche von S. Francesco zu Assisi mit Wandmalereien ausgestattet wurde.

Die Kirche ist in edlem, frühgotischem Stil erbaut (Abb. 67). Das einschiffige Langhaus besteht aus vier fast quadraten Jochen, das Quadrat der Vierung ist nur um eine halbe Mauerdicke grösser, die beiden Joche der Querarme sind etwas kürzer, der Chor ist noch ganz apsisartig gebildet und besteht aus fünf Seiten eines Achtecks. Die Seitenwände des Langhauses, der Querarme und der ersten beiden Chorseiten sind nur ein Stück weit in ganzer Stärke emporgeführt, so dass vor dem oberen zurücktretenden Wandteil ein Laufgang entsteht. Die Wände werden durch diesen Laufgang ungefähr nach dem Verhältnis des goldenen Schnittes geteilt, wobei der kleinere Teil der untere ist. Die dadurch entstehenden Lünetten sind so gross, dass sie als selbständige Wandflächen wirken. An den Seitenwänden der Querschiffflügel und an den beiden ersten Chorseiten ist der Laufgang zu einer

Galerie mit schlanken Säulchen und Kleeblattbogen in gotischer Form ausgestaltet. Die Fenster im Langhaus sind ebenso hoch und breit wie die drei Fenster des Chors, die Fenster im Querhaus bei gleicher



Abb. 67. Innenansicht der Oberkirche von San Francesco zu Assisi.

Höhe doppelt so breit. Der goldene Schnitt, welchen wir schon bei der Teilung der Wände gefunden haben, kehrt ungefähr wieder in dem Verhältnis zwischen der Quadratseite der Vierung und der Tiefe der Querhausarme und in dem Verhältnis der Höhe des Langhauses zur

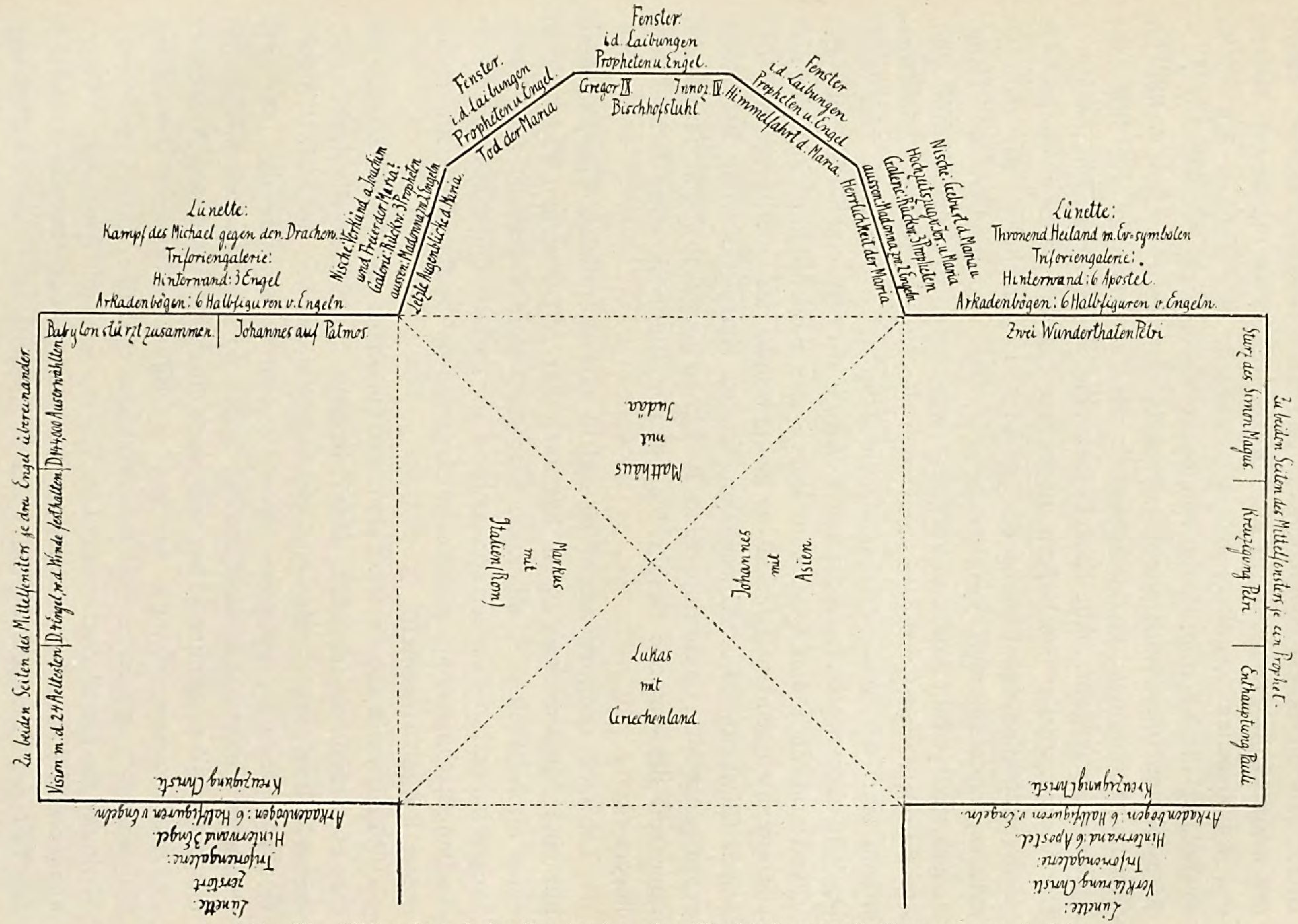


Abb. 68. Bilderschmuck im Sanctuarium der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi.

Breite. Durch diese Regelmässigkeit und diese einfachen Maasse kommt die wundervolle Harmonie in die Kirche, welche an die besten Bauten des romanischen Zeitalters wie die Vorhalle des Domes von Cività Castellana, die Klosterhöfe der römischen Marmorarii, San Miniato, S. S. Apostoli und das Baptisterium zu Florenz mit ihrem antiken Gefühl für Gleichmaass erinnert, in der Schönheit der Raumwirkung aber über alle früheren hinausgeht. Alle Einzelheiten sind ausserordentlich maassvoll. Die Vierungspfeiler sind nicht besonders betont, sondern ebenso wie die Wandpfeiler des Langhauses gebildet, sie erscheinen nur dadurch stärker, dass sie zwei Fronten haben. Den Wandpfeilern des Langhauses sind je fünf Säulchen vorgelegt, von denen zwei den Wandbogen, die mittelste den Gurtbogen und zwei die Rippen tragen. Die Gurtbögen sind nur wenig stärker als die Rippen, so dass auch hier keine starken Accente herauskommen. Wirklich reich erscheinen nur die Ecken von Chor und Querschiff durch ihre Säulenbündel und die hier zusammenstossenden Galerien der Seitenwände des Querhauses und der ersten Chorseite. Die Abwechslung in der Einzelgliederung ist gerade gross genug, um das architektonische Leben hineinzubringen, im ganzen aber ruft die einfache Bescheidenheit den Eindruck edler Schlichtheit hervor.

Da nach altchristlicher Weise nicht ein eigentlicher Chor, sondern nur eine Apsis vorhanden ist, hat auch der Altar seinen Platz wie in einer altchristlichen Basilika am Übergang vom Querhaus zum Langhaus erhalten, so dass der apsisartige Chor und das Querhaus zusammen das Sanctuarium bilden, was sich auch in der malerischen Ausschmückung dieser Räume ausspricht.

Wenden wir uns zunächst dem aus Querhaus und Chor bestehenden Sanctuarium zu (Abb. 68). Der Zeitpunkt, in welchem die dort befindlichen Malereien entstanden sind, steht nicht sicher fest, doch wird Thode [1]) wohl das Richtige getroffen haben, indem er ungefähr das Jahr 1275 annimmt. Heute sind die Gemälde leider so sehr verdorben, dass wir nur noch mit äusserster Mühe und nach oftmaligem genauen Anschauen so viel erkennen können, um uns die Bilder in unserer Vorstellung einigermassen wieder zusammen zu setzen und über ihre künstlerische Wirkung ein Urteil zu haben. Die Farben sind mit Ausnahme weniger kleiner Stellen von den Malereien vollständig verschwunden und nur ein Teil der Untermalung oder der Zeichnung oder der Veränderung, welche der Kalkgrund unter dem Auftrag der Farbe erlitten hat, sind

1) Henry Thode: Franz von Assisi. Berlin 1885. S. 221.

übrig geblieben. Was in den Bildern hell war, ist jetzt meistens dunkelbraun und die Schatten sind hell geworden, so dass die Gemälde aussehen wie die Negative von Photographien.

Alle Räume des Sanctuariums sind nach einem einheitlichen Gedanken in sehr sinnvoller Weise und unter geschickter Benutzung der architektonischen Gliederung der Wände geschmückt. Der rechte Arm des Querschiffes war dem heiligen Petrus, der linke dem Erzengel Michael und die Apsis der Jungfrau Maria geweiht.

In beiden Armen des Querschiffes enthält der untere Teil der nach dem Langhaus zu gelegenen Wand je ein figurenreiches Gemälde der Kreuzigung.[1]) Die entsprechenden unteren Teile der gegenüberliegenden, also der Apsis benachbarten Wände sind in je zwei Bildfelder und die unteren Teile der beiden Schlusswände in je drei Bildfelder geteilt. Diese je fünf Felder enthalten im rechten Querarm die Wunderthaten Petri und den Tod Petri und Pauli, im linken Querarm Darstellungen aus der Offenbarung Johannis. Über den unteren Feldern befinden sich an den beiden Seitenwänden der Querarme Laufgänge, welche sich in sechs von Säulchen getragenen Arkaden nach der Kirche zu öffnen. Im rechten Querschiff stehen im Schatten dieser Laufgänge an der hinteren Wandfläche die Gestalten von je sechs Aposteln, im linken Querschiff an den entsprechenden Stellen je drei sceptertragende Engel. Aussen über den Arkadenbögen sind bei allen vier Laufgängen je sechs Halbfiguren sceptertragender Engel gemalt.[2]) In den Lünetten, welche die obersten Teile dieser Wände bilden, sind im rechten Querarm über der Kreuzigung die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor zu erkennen, wobei Christus in einer Mandorla schwebt, über den beiden Wunderthaten Petri ist oben das fast ganz zerstörte Gemälde des von den Evangelistensymbolen umgebenen thronenden Heilands gewesen. Von den entsprechenden Lünetten im linken Querarm ist die über der Kreuzigung gänzlich zerstört, die andere über den beiden Scenen aus der Apokalypse enthält den Kampf der Engel unter Führung des Erzengels Michael gegen den Drachen. Die Schlusswände der beiden Querschiffarme haben in der Mitte ein Fenster; im rechten Querarm ist zu beiden Seiten desselben je ein Prophet dargestellt, während an den entsprechenden Stellen des linken Querarmes je drei Engel übereinander stehen. In den Bogenlaibungen

1) Vergl. Abb. 78.

2) Diejenigen über den Arkaden rechts im linken Querschiff übermalt. (Vergl. Abb. 77.)

sämtlicher sechs Lünetten sind Halbfiguren sceptertragender Engel angebracht.

Die Apsis ist in fünf Seiten gebrochen. An der mittelsten Seite steht der Bischofsthron und zu beiden Seiten desselben sind Rundmedaillons mit den Halbfiguren der um die Kirche verdienten Päpste Gregor's IX. und Innocenz' IV. angebracht. Die anderen vier Seiten enthalten an den unteren Teilen je ein Bild mit einer auf Maria bezüglichen Darstellung und zwar beginnt die Reihe links. 1. Wahrscheinlich die letzten Augenblicke der Maria. Sie liegt auf ihrem Lager, umgeben von den zwölf Aposteln; am Fussende des Bettes steht rechts auf dem Bilde eine dreizehnte bärtige Figur höher und erhebt die Hand wie predigend gegen sie. 2. Eine grosse Anzahl von Heiligen ist um die Leiche der Maria versammelt, neben ihr steht Christus, die Seele in Kindesgestalt auf dem Arm haltend. 3. Himmelfahrt der Maria. Christus mit der Seele Marias im Arm schwebt in einer von vier Engeln getragenen Mandorla über dem offenen Grabe, um das viele Heilige versammelt sind.[1] 4. Herrlichkeit der Maria. Auf einem grossen hölzernen Thron sitzen Maria und Christus nebeneinander, von einer grossen Anzahl von Heiligen und Engeln umgeben. — Über der ersten und letzten Darstellung befindet sich je eine Galerie, an deren Rückwand die Halbfiguren dreier Propheten und über deren Arkaden aussen auf jeder Seite die Madonna zwischen zwei Engeln in Halbfiguren gemalt ist.[2] Über diesen Galerien befindet sich noch je eine Nische, an deren Rückwand je zwei Darstellungen übereinander angebracht sind. Die beiden obersten stellen dar links die Verkündigung an Joachim auf dem Felde, rechts die Geburt der Maria, die beiden untersten links wahrscheinlich die Freier der Maria, welche die Stäbe im Tempel darbringen (ein bärtiger Mann mit Nymbus sitzt erhöht in einem Tempel; von aussen nahen ihm zwei ebenfalls bärtige Männer mit Nymben, hinter ihnen ein Engel ohne Nymbus einen Stab tragend und hinter diesem eine Anzahl jugendlicher Gestalten ebenfalls ohne Nymbus und Stäbe tragend), rechts den

1) Thode glaubt in der Mandorla Christus und Maria nebeneinander sitzend zu erkennen, wobei die letztere ihr Haupt an das ihres Sohnes lehnt.

2) Thode sagt: An der Hinterwand der rechten Galerie sind drei Heilige, den Tiaren nach zu schliessen, Bischöfe mit Büchern, an der Hinterwand der linken Galerie drei Heilige mit Zetteln dargestellt. Darüber sieht man innerhalb gemalter Archivolten auf der linken Seite Maria die Hände erhebend zwischen zwei Engeln, auf der rechten in der Mitte eine Figur mit gekreuzten Armen (Maria?), links einen sich derselben zuneigenden jugendlichen Heiligen, hinter dem ein anderer bärtiger steht, und rechts einen Mann, der mit einer Axt auf vor ihm stehende Tafeln zu schlagen scheint.

Hochzeitszug des Joseph und der Maria, wobei das Paar unter einem Baldachin einherschreitet. In den Laibungen der beiden Nischen sind Propheten in ganzen und halben Figuren abgebildet. An der zweiten, dritten und vierten Polygonwand der Apsis sind in den oberen Teilen grosse Fenster, in deren Laibungen auf jeder Seite je drei Propheten in ganzen Figuren, je einer in Halbfigur und je zwei Brustbilder von Engeln angebracht sind.

Im Kreuzgewölbe der Vierung sitzen in den vier Feldern die vier Evangelisten an ihren Schreibpulten, neben jedem erhebt sich eine Stadt, bei denen Inschriften die vier Hauptländer nennen, in welchen sich das Christentum zuerst verbreitete: neben Matthäus IVDEA, neben Johannes ASIA, neben Lukas IPNACCHAIA (Griechenland), neben Markus YTALIA. Die Stadt des Markus ist eine auf Autopsie beruhende Ansicht von Rom.[1]) Die vier Bildfelder werden von einem Blattornament umrahmt, aus welchem Kinderköpfchen hervorschauen, und welches aus, von langbekleideten Knaben getragenen Vasen hervorwächst.

Vergleichen wir diese malerische Ausschmückung des Sanctuariums der Oberkirche von Assisi mit der vorhergehenden Entwicklung von der altchristlichen Zeit an, so muss von vornherein der Umstand berücksichtigt werden, dass es sich hier um eine gotische Kirche handelt, bei welcher eine einheitliche Apsiswölbung fehlt, so dass an dieser Stelle, welche bisher immer der Hauptplatz für Wand- beziehungsweise Mosaikmalerei war, auf eine grössere Darstellung verzichtet werden musste. Anstatt dessen sind die unteren Wände des Chors mit Malereien versehen, und auch das ganze Querhaus ist zur Aufnahme von Gemälden herangezogen worden, was wir bei den früheren Basiliken nur sehr selten nachweisen können. Wir werden finden, dass diejenigen Gedanken, welche bei Basiliken durch die Mosaiken der Apsis ausgesprochen wurden, hier in den Bildern von Chor und Querhausarmen und Vierung auseinandergelegt sind, was seine Berechtigung dadurch erhält, dass, wie wir gesehen haben, durch die Stellung des Altars am Übergang vom Querhaus zum Langhaus das Querhaus zu einem Teil des Sanctuariums geworden ist.

Der Chor ist der Jungfrau Maria geweiht und Scenen aus ihrer Legende sind dort dargestellt. Wir haben die immer zunehmende

1) Joseph Strzygowski: Cimabue und Rom. Wien 1888. Der Annahme, dass Cimabue der Verfertiger eines römischen Stadtplanes sei, ist schon von Thode im Repertorium 1889 widersprochen worden.

Bedeutung Marias im christlichen Kirchenschmuck verfolgen können. Fassen wir die Resultate hier noch einmal zusammen. Schon für die altchristliche Zeit können wir das Auftreten Marias in der Apsis nachweisen. Zuerst erschien sie mit dem Kinde innerhalb von Rankenwerk um 400 in der Kathedrale von S. M. di Capua vetere, in der zwischen 521 und 534 errichteten Kirche S. Maria Maggiore zu Ravenna nahm sie, wahrscheinlich als Orantin, die Mitte der Apsis ein. Nur in einem Fall ist ihr Vorkommen auch in Rom zur altchristlichen Zeit wahrscheinlich, nämlich in der Apsis der Lateranskirche, wo sie bei der Wiederherstellung des Jacopo Torriti zur Rechten des Kreuzes steht. Dagegen haben wir gefunden, dass die Madonna entweder thronend mit dem Kinde oder als Orans in der Mitte der Apsis für die byzantinische Kunst typisch wurde. Im Abendlande erscheint sie während das ganzen 1. Jahrtausends und darüber hinaus nur vereinzelt an hervorragender Stelle des Allerheiligsten, und da ist ihr Auftreten immer auf Einwirkung der byzantinischen Kunst zurückzuführen, womit die zunehmende Marienverehrung Hand in Hand geht. Vielleicht ist die Madonna in den Kirchen Süditaliens, wo sich seit der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts eine byzantinisierende Künstlerschule herausbildete, öfters die Hauptfigur der Apsis gewesen. Als Beispiel davon haben wir die Kirche S. Maria della Libera bei Sessa (etwa 1070) kennen gelernt. Dort thront sie mit dem Kinde und wird von zwei Engeln verehrt. Wie festgewurzelt aber im Abendlande die Gewohnheit war, in der Apsis als Haupfigur nicht die Madonna, sondern den Heiland zu sehen, davon legen die zur byzantinischen Kunst gehörenden Mosaiken des 12. Jahrhunderts in Palermo, Monreale, Cefalù und Venedig Zeugnis ab, welche die Madonna an jener Stelle nur in zweiter Reihe oder gar nicht zulassen, nur die Dome von Torcello und Murano machen davon eine Ausnahme. Als in Rom im 12. Jahrhundert die Mosaikmalerei unter Anlehnung an die byzantinische Kunst wieder aufgenommen wurde, da ward auch die Madonna von neuem in die Apsis erhoben, teils weil die Religionsanschauungen eine weitere Wandlung zu ihren Gunsten durchgemacht hatten, teils weil das byzantinische Vorbild massgebend war. Es ist aber bezeichnend, dass in den drei Apsiden des 12. und 13. Jahrhunderts, welche sie vorführen, sie zweimal an der Seite ihres göttlichen Sohnes erscheint und nur einmal, in S. Maria nuova, mit dem Kinde auf dem Arm. In S. Maria in Trastevere (etwa 1140) führt der Heiland sie gleichsam an die oberste Stelle des Himmels erst ein, indem er den rechten Arm um ihre Schultern legt. Er bleibt die Hauptfigur der Apsis, denn er allein sitzt in der

Mittellinie und über seinem Haupt hält die Hand Gottes die Krone. Erst in S. Maria Maggiore (1296) sitzen beide gleichberechtigt nebeneinander, aber dass Maria ihre Stellung seiner Gnade verdankt, wird doch noch besonders dadurch angedeutet, dass er ihr die Krone aufs Haupt setzt und sie verehrend die Hände gegen ihn erhebt.

Die vier Hauptbilder des Chors von Assisi enthalten den Tod und die Erhebung Marias in den Himmel, wo sie zur Seite Christi thront. Das entspricht dem Gedanken nach der Krönung Mariae in der fast gleichzeitigen Apsis von S. Maria Maggiore zu Rom. Aber auch die fünf kleinen Darstellungen aus dem Leben der Maria in der unteren Zone des Apsismosaiks von S. Maria Maggiore und die gleichzeitig entstandenen in S. Maria in Trastevere haben zu Assisi ihre Parallele in den vier kleineren Bildern in den beiden Nischen über dem ersten und letzten Hauptbilde. Sie stellen vier Hauptereignisse aus dem Leben der Maria dar. Noch ein Moment im Chor von Assisi erinnert an die vorausgehende Entwicklung, nämlich die zahlreichen ganzen oder halben Figuren von Propheten, welche in dekorativer Stellung an der Rückwand zweier Galerien und in den Bogenlaibungen der Nischen und Fenster dargestellt sind. Die Propheten wurden von der Kunst immer in Verbindung mit der Gottesmutter gesetzt, weil sie die Menschwerdung des Heilands vorausgesagt hatten. Die beiden Hauptpropheten der Jungfrau Jesaias und Jeremias sind oder waren am Tribunenbogen der drei römischen Marienkirchen della Navicella, in Trastevere und S. Maria nuova, sowie im Dom von Capua dargestellt.

Das rechte Querschiff der Oberkirche zu Assisi ist dem Apostel Petrus geweiht. Wir haben gesehen, dass der Apostel Petrus in der christlichen Kunst immer eine hervorragende Stellung gehabt hat. Bis über das 1. Jahrtausend hinaus aber hat er als unzertrennlichen und ebenso vollwichtigen Gefährten den Apostel Paulus neben sich. In der Apsis der alten Peterskirche standen diese beiden Apostelfürsten zu den Seiten des thronenden Erlösers. Im 4. und 5. Jahrhundert liebte man es, in den Apsiden Christus umgeben von den zwölf Aposteln darzustellen, in S. Pudenziana und in S. Agata in Suburra in Rom, in S. Aquilino bei S. Lorenzo in Mailand; dabei wurden die Apostel Petrus und Paulus dem Herrn zunächst gesetzt. Auch am Triumphbogen von S. Maria Maggiore erscheinen sie zu beiden Seiten des symbolischen Mittelmedaillons im Scheitelpunkt, und sogar ein zweites Mal treten sie hier auf, indem ihre Brustbilder auf den Seitenlehnen des Thrones innerhalb des Medaillons angebracht sind.

An der inneren Eingangswand von S. Sabina auf dem Aventin standen sie zu beiden Seiten des thronenden Heilands. In S. S. Cosma e Damiano treten Petrus und Paulus als Vermittler zwischen dem Herrn und anderen Heiligen auf, indem sie die letzteren einführen. Diese Funktion behalten sie auch in den folgenden Jahrhunderten bei: Am Triumphbogen von S. Lorenzo fuori le mura, im Oratorium S. Venanzio beim Lateran, in S. Teodoro, dann in zweien der Mosaiken des 9. Jahrhunderts, welche die Darstellung in S. S. Cosma e Damiano nachahmen, nämlich S. Prassede und S. Cecilia, während in S. Marco, das ebenfalls S. S. Cosma e Damiano nachahmt, Petrus und Paulus nicht erscheinen. In dem Oratorium der heiligen Jungfrau bei St. Peter (Anfang des 8. Jahrhunderts) standen in der Lünette über dem Altar Petrus und Paulus zu den Seiten der Madonna, und das Leben der beiden Apostelfürsten war auf einer der Oberwände erzählt. Unmittelbar neben dem Herrn stehen die beiden Apostel auch in der Apsis von S. Elia bei Nepi (10. Jahrhundert), und über dem Altar von S. Urbano alla Caffarella sind sie ebenfalls die nächsten Begleiter des zwischen zwei Engeln thronenden Heilands. — Ebenso eifrig wie die abendländische Kunst die beiden Apostelfürsten und die Apostel überhaupt kultivierte, ebensosehr vernachlässigt sie die byzantinische, sie scheinen ihr zu demokratisch gewesen zu sein. Schon in der altchristlich-ravennatischen Kunst treten sie zurück, und diese erweist sich dadurch wieder in einem Punkt als Vorläuferin der Kunst von Byzanz. Nur in dem frühesten ravennatischen Werk, in der Kuppel des Baptisteriums der Orthodoxen, erscheinen die Apostel, und auch die Grabkapelle der Galla Placidia enthält einzelne von ihnen; aber weder die Apsis von S. Vitale, noch die von S. Apollinare in Classe weist sie auf, und auch in den Mosaiken der anderen Kirchen kommen sie nicht vor ausser dekorativ als Brustbilder in Medaillons. Im byzantinischen Kirchenschmuck stehen die Apostel an hervorragender Stelle nur in der Sophienkirche zu Salonichi, deren Mosaiken wahrscheinlich noch dem Zeitalter Justinians angehören. Sie umgeben bei der Himmelfahrt Christi den Herrn, der in einem Medaillon emporgetragen wird. Sehr bezeichnend ist es, dass sie bei demjenigen Kuppeltypus, welcher aus dieser Darstellung erwuchs, nicht beibehalten wurden, sondern dass an ihre Stelle die Chöre der Engel oder Propheten traten. Nur in zwei russischen Kirchen aus dem 12. Jahrhundert umstehen sie ganz in der Weise von Salonichi das Mittelmedaillon. Auch der andere Kuppeltypus, welcher den Anforderungen des Malerbuches vom Berge Athos entspricht, enthält die Apostel nicht. Wenn sie in den byzantinischen Kirchen überhaupt dargestellt sind, dann stehen sie nur an den unteren

Wänden in einer Reihe mit anderen Heiligen. In S. Marco zu Venedig findet sich in der Apsis nur Petrus in gleicher Linie mit Markus und zwei weniger bedeutenden Heiligen unterhalb des thronenden Heilands, und die Geschichten Petri sind gemeinsam mit denen des Markus in dem kleinen Nebenraum links neben der Chorkuppel erzählt. — Bei dieser Abneigung der byzantinischen Kunst gegen die Apostel ist es um so bemerkenswerter, dass die sicilischen Kirchen ihnen eine so hohe Bedeutung beilegen; daraus erkennen wir, wie festgewurzelt ihre Verehrung im Abendlande war. Selbst in der ganz byzantinischen Martorana haben die Apostel einen bevorzugten Platz. Von den drei sicilischen Hauptkirchen enthalten die Dome zu Cefalù und Monreale in der Apsis alle zwölf Apostel, in der Palatina stehen wenigstens Petrus und noch ein anderer Apostel, der wahrscheinlich ursprünglich Paulus war, unter dem Brustbild des Erlösers. In der Palatina und in Monreale haben Petrus und Paulus ausserdem ihren Platz in den beiden Nebenapsiden, in der Cappella Palatina sind den Darstellungen aus ihrem Leben die ganzen Seitenschiffe des Langhauses gewidmet, in Monreale finden sich diese Darstellungen in den Räumen vor den Nebenapsiden. Ausserdem erscheinen Petrus und Paulus in der Palatina noch einmal über dem königlichen Thron zu Seiten Christi unter den beiden ihn begleitenden Erzengeln.

So ist also in der römischen Kunst des ganzen 1. Jahrtausends und in der sicilischen bis in das 12. Jahrhundert Petrus immer in Begleitung von Paulus, und wo der eine verehrt wird, wird auch dem anderen gehuldigt. Eine kleine Nuance in der Gleichberechtigung beider ist nur darin zu bemerken, dass Petrus in Rom immer den Ehrenplatz zur Linken des Herrn einnimmt. In Sicilien legte man darauf nicht so viel Wert, wie namentlich der Dom von Monreale zeigt. Dort befindet sich in der Hauptapsis Paulus und in den Nebenapsiden Petrus zur Linken des Herrn. In der Palatina stehen in der Hauptapsis beide zusammen zur Linken des Brustbildes, aber Petrus voran. In den Nebenapsiden befindet sich Petrus zur Rechten des Herrn. Auf derselben Seite steht Petrus in Cefalù.

Mit dem Wiederbeginn der römischen Mosaikkunst im 12. Jahrhundert fängt aber die Stellung der beiden Apostelfürsten an sich zu ändern und das specifisch katholische Bestreben, den Apostel Petrus zu Ungunsten des Apostels Paulus zu heben, tritt immer deutlicher hervor. Die Apsiden von S. Maria in Trastevere und S. Maria nuova enthalten nur Petrus. Bei der erstgenannten Kirche könnte man anführen, dass für Paulus nicht gut Platz war, da dem Petrus kompositionell

auf der anderen Seite des Herrn die Madonna entspricht, aber in S. Maria nuova wird dem Petrus mit seinem Bruder Andreas ohne jeden äusseren Zwang nicht mehr Paulus und ein ihm verwandter Heiliger, sondern Jakobus mit Johannes gegenüber gestellt. In der Apsis der aus altchristlicher Zeit stammenden Paulskirche erscheinen dann natürlich beide Apostelfürsten und ebenso am Triumphbogen von S. Clemente. Auch in der Apsis der lateranischen Basilika und von S. Maria Maggiore sind beide Apostel dargestellt, aber ihr beiderseitiges Vorkommen will hier wenig bedeuten, da in der Lateransbasilika ein altchristliches Vorbild wiederholt und in S. Maria Maggiore dieses nachgeahmt ist. In der Kirche S. Pietro a Grado bei Pisa, deren Malereien ungefähr aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts stammen, wird nur das Leben des Petrus ausführlich geschildert, während von Paulus nur die letzte Begegnung mit Petrus, die gemeinsamen Schicksale der Leichen beider Apostel und ihre gemeinsame Einwirkung auf Konstantin dargestellt ist. In ähnlicher Weise scheint in den Bildern an der rechten Oberwand der Vierung von S. Pietro in Toscanella Petrus bevorzugt gewesen zu sein. So entspricht es denn auch dem Zuge der Zeit, dass im rechten Querhausarm der Oberkirche von Assisi von den fünf Wandbildern vier der Legende des Petrus und nur eins dem Tode des Paulus gewidmet ist.

Das linke Querschiff der Oberkirche von Assisi ist dem Erzengel Michael geweiht. Dieser war ursprünglich der Schutzengel des Judenvolkes. Dreimal wird sein Name im alten Testament genannt,[1]) und es wird von ihm gesagt, dass er zu Felde zieht gegen die judenfeindlichen Genien der Weltreiche. Der Grundbedeutung nach unverändert tritt Michael im neuen Testament auf, in welchem sein Name zweimal genannt wird.[2]) Er streitet gegen den Teufel, der als Ankläger erscheint, und entreisst ihm den Leichnam des Moses, er zieht an der Spitze eines Engelheeres gegen den Teufel in Drachengestalt, der an der Spitze der bösen Engel steht, zu Felde, besiegt diese Feinde Gottes und weist sie aus dem Himmel hinaus. Es ist also immer „das irgendwie verkörperte Prinzip der Sünde und Gottfeindlichkeit“, gegen das Michael kämpft.[3])

Trotzdem die Verehrung und Anbetung der Engel schon vom 1. Jahrhundert an so sehr verbreitet war, dass Paulus[4]) und die

1) Daniel X, 13 und 21, XII, 1.

2) Epistel Judae 9 und Offenbarung XII, 7—8.

3) Friedrich Wiegand: Der Erzengel Michael unter Berücksichtiggung der byzantinischen, altitalischen und romanischen Kunst ikonographisch dargestellt. Stuttgart 1886.

4) Brief an die Kolosser II, 18. Besonders aber Brief an die Ebräer Kapitel 1.

Kirchenväter gegen das Übermaass darin eifern, macht die altchristliche Kunst im allgemeinen von der Darstellung der Engel nur einen spärlichen Gebrauch. Im römischen Kirchenschmuck kommen zu altchristlicher Zeit Engel ausser in den erzählenden Darstellungen aus dem alten Testament an den Oberwänden des Mittelschiffes von S. Maria Maggiore, wo sie, wie bis auf die Zeit des Papstes Siricius (384—398) immer [1]), ungeflügelt sind, nur dreimal vor. Das erste Mal am Triumphbogen von S. Maria Maggiore und zwar aus einem besonderen Grunde, denn es galt hier im Anschluss an die Lehrsätze des Konzils von Ephesus die Göttlichkeit Mariae und Christi besonders zu betonen, was durch ein reiches Gefolge von Engeln bewirkt wird. Zum zweiten und dritten Mal erscheinen Engel erst im 5. und 6. Jahrhundert an den Triumphbögen von S. Paolo fuori le mura und S. S. Cosma e Damiano, wo zwei Engel als himmlische Ehrenwache zu den Seiten des Mittelmedaillons mit dem Brustbild Christi beziehungsweise mit christlichen Symbolen stehen. Anders dagegen ist es in der altchristlichen Sonderart der ravennatischen Kunst. Hier treten die Engel im malerischen Schmuck aller Hauptkirchen auf. An den Oberwänden von S. Apollinare nuovo thronen Christus und Maria beim Empfang der Märtyrerprozession zwischen je vier mit langem, weissem Chiton und Himation bekleideten Engeln, die Heroldstäbe in den Händen halten. In der Apsis der dem vornehmsten Erzengel geweihten Kirche S. Michele in Affricisco bildeten Michael und Gabriel das feierliche Gefolge des Erlösers und am Tribunenbogen thronte Christus zwischen neun Engeln, von denen zwei die Marterwerkzeuge trugen, während sieben Posaunen bliesen. In der Apsis von S. Vitale sind zwei Engel an die Stelle der Apostelfürsten getreten, denn sie führen, wie diese, in S. S. Cosma e Damiano zu Rom die Titularheiligen, den heiligen Vitalis und den Stifter Ecclesius dem Herrn zu. Im Kreuzgewölbe des Raumes vor der Apsis halten vier Engel das im Scheitelpunkt befindliche Medaillon mit dem Lamm Christi. In S. Apollinare in Classe bewachen Michael und Gabriel den Eingang zur Apsis. Die Engel bilden in der ravennatischen Kunst und in den altchristlichen Beispielen zu Rom eine Ehrenwache für die allerheiligsten Personen, aber nicht in kriegerischer Tracht oder mit Waffen in der Hand, sondern sie sind angethan mit den weissen Gewändern des Friedens und werden durch lange Stäbe als Herolde des ewigen Heils bezeichnet. In dieser doppelten Eigenschaft als Ehrenwächter und Herolde fungieren

1) Stuhlfauth: Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg i/B. 1897. S. 244.

sie ausser in den Beispielen, bei welchen das ohne weiteres einleuchtet, auch, indem sie einen Heiligen und einen Bischof bei Christus einführen, indem sie die Marterwerkzeuge tragen und durch Posaunenstösse den Anbruch des Jüngsten Gerichtes verkündigen, indem sie in dekorativer Stellung das Medaillon mit dem Lamm Christi als Symbol der Erlösung dem Andächtigen zeigen.

Wie in den vielen früher erwähnten Zügen, so erscheint die ravennatische Kunst auch in der Bevorzugung und Auffassung der Engel wie eine Vorstufe der byzantinischen Kunst. Die Engel treten in letzterer in reicher Fülle auf und gehen nicht über ihre beiden Ämter als Ehrenwächter und Herolde hinaus. Dagegen wird ihre äussere Erscheinung und Tracht bereichert. In Ravenna, wie überhaupt in der altchristlichen Kunst, wurden die Erzengel von den anderen Engeln in Typus und Kleidung nicht unterschieden. Die Erzengel, deren Zahl nach byzantinischer Auffassung vier ist, mit Namen Michael, Gabriel, Raphael, Uriel, werden im Typus erhabener gebildet als die anderen Engel und erhalten reiche mit Edelsteinen besetzte Kleidung, welche entweder als kaiserliche Hof- und Ceremonialtracht, als priesterliche oder als kriegerische Tracht charakterisiert ist. Sehr bezeichnend für ihre gegen die altchristliche Zeit unveränderte Auffassung als Ehrenwächter und Herolde ist es, dass der vornehmste unter ihnen, Michael, zum besonderen Schützer des Kaisers wird, und dass Michael in der Kriegertracht fast nur mit Schutzwaffen, d. h. Panzerteilen, und nur selten mit Trutzwaffen versehen ist, sondern meistens seinen Heroldstab beibehält. Schon in der Zeit Justinians war in den Basiliken zu Gaza die Madonna von einem Chor von Engeln umgeben, und das wiederholt sich auch in späteren Beispielen. Im Athostypus wird sie von den vier Erzengeln demütig verehrt. Der Hauptplatz für die Engel aber ist die vornehmste Stelle der Kirche, die Kuppel, wo sie immer und in beiden Typen das Mittelbild des Herrn tragen oder ihn feierlich umstehen. In einer morgenländischen Basilika des 12. Jahrhunderts, der Geburtskirche zu Bethlehem, standen Engel als Einzelgestalten an den Oberwänden des Langhauses zwischen den Fenstern. Beim Athostypus wird es in der göttlichen Liturgie den Andächtigen vorgeführt, dass die Engel im Himmel den Herrn ebenso wie die Priester auf Erden durch Messopfer verehren, in der Apsis des Diakonikon ist auch die anbetende Madonna von Engeln umgeben, und auch den Heiland in der Kuppel umsteht ein Kreis von Engeln. Durch dieses Gefolge von Engeln werden in der ravennatischen und byzantinischen Kunst die allerheiligsten Personen, d. h. Christus und die Madonna, vor der

direkten Berührung mit jeder anderen Person bewahrt. Die Engel allein sind nach kirchlicher Lehre von Ewigkeit her und direkt aus Gott geschaffen, während alle Heiligen erst aus dem irdischen Dasein zur ewigen Seligkeit verklärt sind, daher dürfen jene allein unmittelbar neben der Gottheit und neben der Mutter des Herrn stehen.

Die römische Kunst hat im geraden Gegensatz zur byzantinischen während der späteren Jahrhunderte bis zu Ende der romanischen Epoche immer eine gewisse Scheu vor allzu reichlicher Engeldarstellung bewahrt. Da, wo Engel im Kirchenschmuck überhaupt auftreten, ist es — mit Ausnahme von S. Prassede, wo die Mosaiken von S. S. Cosma e Damiano mit ihren beiden Engeln am Tribunenbogen nachgeahmt wurden; der Kapelle S. Zeno in derselben Kirche, an deren Gewölbe nach dem Vorbilde von S. Vitale zu Ravenna vier Engel ein Medaillon halten; des Triumphbogens derselben Kirche, an welchem Engel die Seligen in das himmlische Jerusalem einführen, — immer der Einfluss der byzantinischen Kunst, welcher sich in der Anbringung der Engel bemerkbar macht. So steht am Tribunenbogen von S. S. Nereo ed Achilleo die Madonna mit dem Kind auf dem Arm vor ihrem Thron und ist feierlich von einem Engel begleitet. Die Engelglorie der Madonna von S. Maria della Navicella ist wie aus einem byzantinischen Manuskript entnommen, und auch die Engelglorie Christi am Tribunenbogen von S. Maria in Cosmedin ist wohl auf ein byzantinisches Beispiel zurückzuführen. Am Tribunenbogen von S. Maria della Navicella werden zum erstenmal in Rom zwischen Christus und andere Heilige nach byzantinischer Weise zwei Engel eingeschoben, die ihn vor der Berührung mit erdgeborenen Wesen bewahren, und dieses Motiv wird auch in einem Wandbilde der Unterkirche von S. Clemente aus dem 9. oder 10. Jahrhundert und in S. Urbano alla Caffarella wiederholt. Bis auf die ebengenannte Darstellung in der Unterkirche von S. Clemente behalten diese Engel immer die altchristliche Tracht des einfachen weissen Chitons und Mantels bei. Auch in S. Elia bei Nepi werden die Erzengel durch byzantinische Prachtgewänder charakterisiert und tragen ausser dem Heroldstabe die Weltkugel in den Händen. Es wird in diesem Fall gleich der abendländische Brauch eingeführt, nur drei Erzengel anzuerkennen. Die Erzengel stehen hier in einer Zone unter der Hauptdarstellung der Apsis, und ebenso ist es in S. Angelo in Formis, wo auch die Halbfigur der Madonna in der Apsis des rechten Seitenschiffes von zwei Engeln begleitet ist. In grösserer Anzahl sind die Engel auf dem Jüngsten Gericht dieser Kirche thätig. Ein Beispiel der reicheren Engelverwertung der süditalisch-byzantinisierenden Kunst

ist auch die Apsis von S. Maria della Libera bei Sessa mit ihren drei Engeln. Die Markuskirche zu Venedig hat trotz ihrer byzantinischen Mosaiken nicht viele Engel aufzuweisen. In der Mittelkuppel wird das Medaillon mit dem thronenden Christus von vier fliegenden Engeln getragen, und Maria wird in derselben Kuppel von den sie umgebenden zwölf Aposteln durch zwei Engel getrennt. Vier gewaltige Engel mit Heroldstäben stehen in den Zwickeln der Langhauskuppel als Verkündiger und Diener des heiligen Geistes.

So hatte die Vorliebe der byzantinischen Kunst für die Engel auf italischem Boden noch keine grossen Eroberungen gemacht, als die Normannen ihre prächtigen Kirchen auf Sicilien errichteten. Anders als die eingeborenen italischen Völker nahmen sie die byzantinische Engeldarstellung in vollem Umfange auf, und zwar hatte das darin seine Ursache, dass sie als germanisches Volk eine grosse Verehrung für den Erzengel Michael schon nach Italien mitgebracht hatten. Schon die Langobarden waren eifrige Verehrer dieses Erzengels gewesen, ja er scheint ihr besonderer Volksheiliger gewesen zu sein.[1]) Eine ihrer frühesten Kirchengründungen und eine ihrer Hauptkirchen, welche auch in der Folgezeit ihre Bedeutung behielt, war S. Michele zu Pavia. In Süditalien traf die Verehrung der Normannen für den Erzengel Michael mit der dort einheimischen Verehrung für das aus altchristlicher Zeit stammende Heiligtum dieses Engels auf dem Monte Gargano, der nach ihm den Namen Monte S. Angelo empfangen hat, zusammen. An diesen auf das Meer hinaus schauenden Berg knüpften sich die Hauptlegenden über Michael, und die Normannen hatten schon in ihrer Heimat eine Nachahmung dieses Heiligtums in dem meerumrauschten Mons Tumba besessen. So ist es natürlich, dass sie die byzantinische Vorliebe für reichen Engelschmuck in den Kirchen zu der ihrigen machten. In der Martorana, in der Cappella Palatina, im Dom von Monreale verneigen sich die Erzengel Gabriel und Michael im Chor ehrfurchtsvoll vor dem Brustbild des Erlösers. In Monreale wird die symbolische ἑτοιμασία im Gurtbogen vor der Apsis von vier Seraphim und den vier Erzengeln umstanden, während in Cefalù an der entsprechenden Stelle, d. h. im Kreuzgewölbe vor der Apsis, vier Seraphim und vier Cherubim erscheinen. In den Apsiden derselben zwei Kirchen wird die Madonna von Gabriel und Michael, beziehungsweise von allen vier Erzengeln, umstanden. In den Kuppeln der Martorana und der Palatina hat Christus über dem königlichen Thron das

1) Eberhard Gothein: Die Kulturentwicklung Süditaliens in Einzeldarstellungen, und Wiegand a. a. O.

feierliche Gefolge der Erzengel Michael und Gabriel. In der Palatina und in Monreale wird das Weihevolle des Sanctuariums schon dem Eintretenden durch zwei verehrende Engel bezeichnet, welche an der Front des Bogens beim Übergang vom Langhaus in die Vierung schweben. An den Gewölben des Diakonikon und der Prothesis in Monreale sind die Brustbilder Christi und des Emanuel von je vier Seraphim begleitet, und an den Oberwänden des Mittelschiffes dieser, am reichsten von Engeln belebten Kirche zieht sich zu oberst ein ganzer Fries von Medaillons mit Brustbildern von Engeln entlang.

Wie diese Übersicht beweist, haben die Normannen nicht nur die Vorliebe für die Engeldarstellung von den Byzantinern übernommen, sondern sie haben auch in der Auffassung nichts geändert, und sind ganz dabei geblieben, die Engel als Ehrenwächter und Herolde eine rein repräsentative Stellung einnehmen zu lassen, obgleich die germanische Auffassung wenigstens des Erzengels Michael, wie wir sehen werden, eine ganz andere war.

Rom verhält sich auch nach der Wiederaufnahme der Mosaikkunst im 12. Jahrhundert der Engeldarstellung gegenüber nach wie vor zögernd. Die Mosaiken dreier Kirchen, S. Maria in Trastevere, S. Maria nuova und S. Clemente enthalten überhaupt keine Engel. In dem Wandgemälde der Kreuzigung in der Cappella del Martirologio bei S. Paolo fuori schwebt über dem Gekreuzigten ein Chor von Engeln, und neben die ἑτοιμασία in der unteren Zone der Apsis derselben Kirche hat der byzantinische Künstler zwei Engel als Ehrenwächter gestellt. Erst zu Ende des 13. Jahrhunderts, als die römische von der byzantinischen Kunst auch in der Form gänzlich besiegt war und die Künstler ihren höchsten Ehrgeiz in der Nachahmung jener suchten, da zogen auch die Engelscharen in byzantinischer Fülle in die römischen Kirchen ein. In S. Giovanni in Laterano wird das Brustbild Christi von einer Glorie von acht Engeln und einem Seraph umgeben; in S. Maria Maggiore thronen Christus und die Gottesmutter über zwei Engelchören, und in der unteren Zone ist bei der Geburt Christi und dem Tod der Maria eine Anzahl von Engeln gegenwärtig, sogar bei der Anbetung der Weisen schwebt über der Scene ein Engel. Zum erstenmal in Rom werden in S. Maria Maggiore Brustbilder von Engeln auch dekorativ verwertet, indem sie die Fruchtguirlande, welche sich um das Halbrund der Apsis zieht, beleben. Schon früher waren Engel in ähnlicher Weise dekorativ verwendet in dem Engelfries von Monreale und dem Engelfries an den Oberwänden von S. Pietro a Grado bei Pisa. Auch die byzantinisierende Apsis von S. Pietro in Toscanella macht reichlichen

Gebrauch von Engeln, indem zwei Engel scheu vor der Mittelfigur des Heilands zurückweichen, und etwas tiefer noch zwei fliegende Engel und vier Halbfiguren von Engeln angebracht sind. Da in dieser Apsis die Brustbilder von Engeln in der Einrahmung des Halbrunds in ähnlicher Weise verwertet sind, wie in S. Maria Maggiore, dürfen wir die Malereien vielleicht erst an das Ende des 13. Jahrhunderts setzen, wofür wir später noch eine weitere Bestätigung finden werden. Auch in diesen römischen und Rom benachbarten Kirchen hatte sich die Auffassung der Engel gegen das Byzantinische nicht wesentlich verändert.

In der Apsis der Lateranskirche und von S. Maria Maggiore haben wir den Eindruck, als wenn die Chöre von Engeln um das Brustbild des Heilands, zu Füssen der Krönung Mariae, in der Fruchtguirlande, bei der Geburt Christi und der Anbetung der Weisen dem Herrn des Himmels lobsingen, und so erscheinen auch die Engelchöre im Sanctuarium von Assisi, das, wie die gleichzeitigen römischen Kirchen, sie reichlich verwendet. Dadurch haben wir wieder einen Hinweis auf den engen Zusammenhang zwischen Assisi und Rom. Die gleiche Quelle der byzantinischen Kunst hat hier an beiden Orten (nach unseren erhaltenen Denkmälern zu urteilen in Assisi etwas früher) dasselbe bewirkt. Die Engel sind im Sanctuarium von Assisi nicht nur auf den dem heiligen Michael geweihten linken Arm des Querhauses beschränkt, sondern sie breiten sich auch über den rechten Querarm und den Chor aus. Sie stehen dekorativ als Brustbilder zu je sechs über den Arkaden der vier Laufgänge in beiden Querarmen, in sämtlichen Bogenlaibungen beider Querarme und einzeln auch in den Bogenlaibungen des Chors. Bedeutender treten sie hervor als ganze Figuren und in der Sechszahl zu den Seiten des Fensters in der Schlusswand des linken Querarmes und auf den grossen Marienbildern des Chors. In vollster Majestät aber erscheinen sie zu je drei an den Rückwänden der beiden Laufgänge des dem Engelfürsten Michael geweihten linken Querschiffes. So ist die Grabkirche des seraphischen heiligen Franz in ihrem Allerheiligsten ganz erfüllt von Engeln. Der von der byzantinischen Kunst gewahrte äussere Unterschied zwischen Erzengeln und anderen Engeln ist hier sowohl wie auch in den römischen Kirchen vom Ende des 13. Jahrhunderts und in Toscanella wieder aufgegeben und die Engel sind wie in der altchristlichen Kunst mit einfachem, langem Chiton und Himation bekleidet und tragen meist den Heroldstab in der Hand.

Besonders bemerkenswert ist aber noch das Lünettenbild des linken Querschiffes, welches den Kampf des Erzengels Michael,

des Titularheiligen dieses Kirchenteiles, an der Spitze eines Engelheeres gegen den Drachen darstellt. Zum erstenmal finden wir in einem grossen kirchlichen Wandgemälde Italiens hier diesen Gegenstand geschildert. Während die repräsentative Darstellung der soeben in Assisi beschriebenen Engel in ganzen und halben Figuren der altchristlichen und byzantinischen Tradition nicht widerspricht, treten hier zum erstenmal die Engel aus ihrer, höchstens wachsamen, Ruhe heraus und besiegen den Teufel im Kampf. Damit entsprechen sie viel mehr der Auffassung der Bibel als in der altchristlichen und byzantinischen Kunst; denn wir haben gesehen, dass der Fürst der Engel, Michael, im alten Testament die Genien der judenfeindlichen Reiche und im neuen Testament, teils allein, teils mit seinem Heere, den Teufel bekämpft. Diese Auffassung des Michael als Drachenbezwinger ist nicht einheimisch italisch, sondern germanisch. Die Germanen haben überhaupt, „bewusst oder unbewusst auf die biblische Anschauung zurückgehend, den Erzengel Michael weit klarer und schärfer aufgefasst, als es im Orient der Fall war, in zweifacher Hinsicht: einmal als den wehrhaften Kriegsmann im Kampf mit feindlichen Mächten, ganz entsprechend der Danielischen und apokalyptischen Schilderung, und ferner als den Geleitsmann und Beschützer der Seelen analog dem Briefe Judä“.[1]) Die bildliche Darstellung Michaels als des Drachenbezwingers geht in Deutschland bis in die karolingische oder doch ottonische Zeit zurück, in Italien kommt sie zum erstenmal in Relief an der Seitenlehne des Bischofsstuhles der Grottenkirche von Monte S. Angelo im 12. Jahrhundert vor,[2]) wenn wir die Darstellung an den Erzthüren von Verona aus dem 11. Jahrhundert, die deutsche Arbeit ist,[3]) abrechnen. Diese der Bibel so vielmehr entsprechende Auffassung erobert sich schnell ganz Italien und wird vom 13. Jahrhundert an die alleinherrschende. Die vor dem Bilde in Assisi entstandenen

1) Wiegand a. a. O.

2) Die Scene an den Niellothüren von Monte Sant' Angelo von 1076 kann man nicht, wie Wiegand will, als Drachenkampf bezeichnen, sondern es ist der, damit allerdings dem Sinne nach identische, Sturz der bösen Engel aus dem Himmel. Auf der Spitze eines Berges erscheint Michael in einer Mandorla, die Rechte befehlend erhebend, zu seinen Füssen liegt Satan, der oberste der bösen Engel, als geflügelte menschliche Gestalt, die Glieder zusammengeworfen, als wäre er aus bedeutender Höhe herabgestürzt. Vier kleine geflügelte Gestalten stürzen zu den beiden Seiten der Mandorla mit dem Kopf nach unten hinab. Es ist sehr bezeichnend, dass der Engel auf diesen in Byzanz gearbeiteten Thüren nicht als eigentlicher Kämpfer auftritt, sondern die bösen Engel nur durch die Majestät seiner Erscheinung und sein gebietendes Wort stürzt. Die Inschrift lautet: Ubi Michael in celum pugnavit cum dragonem et projectus est drago et angeli eius cum eo missi sunt.

3) Vgl. meine Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897. S. 59 ff.

Darstellungen hatten sich damit begnügt, den Erzengel Michael als Einzelfigur auf dem niedergeworfenen Drachen stehen und ihm die Lanze in den Rachen stossen zu lassen. Das Bild in Assisi malt die Scene zum erstenmal breiter aus und stellt dem Engelfürsten das Engelheer zur Seite.

Wir haben bei der Betrachtung der Malereien des Chors festgestellt, dass sie gedanklich der Krönung Mariae in den ungefähr gleichzeitigen Mosaiken der Apsis von S. Maria Maggiore zu Rom entsprechen, aber auch die Engelchöre, über welchen Christus und die Madonna dort thronen, und auf welche die Inschrift besonders Bezug nimmt, und die Engel, welche als Brustbilder in der umrahmenden Fruchtguirlande erscheinen, finden hier in Assisi ihresgleichen in den vielen Engeln, welche Querhaus und Chor beleben. Wenn wir uns die Darstellungen in Assisi zu einem Apsismosaik verdichtet denken, so würde unter den Heiligen zu beiden Seiten der Mitteldarstellung mit der Krönung Mariae und den Engelchören der Apostel Petrus nicht fehlen dürfen, da ihm vier Bilder im rechten Querarm gewidmet sind. Wir haben schon vorhin erwähnt, dass ein unterer Streifen in dem Apsismosaik Scenen aus dem Leben der Jungfrau Maria enthalten und dass am Tribunenbogen die Propheten Jeremias und Jesaias stehen würden. Aber noch weitere Glieder in den Darstellungen eines eventuellen Tribunenbogens können wir erkennen, zunächst wenn wir den Blick auf das Gewölbe der Vierung richten. Da sitzen die vier Evangelisten an ihren Schreibpulten, und wir werden sofort daran erinnert, dass in der Höhe des Tribunenbogens die vier Evangelistensymbole zu erscheinen pflegten, und dass unter den veränderten architektonischen Bedingungen hier die Evangelisten selbst im Vierungsgewölbe an ihre Stelle getreten sind. Vergegenwärtigen wir uns dann, dass im linken Querhaus sich fünf Bilder aus der Apokalypse befinden, so werden wir nicht zweifeln, dass sich im Scheitelpunkt des Tribunenbogens das symbolische Medaillon mit den sieben Leuchtern und zwischen den Evangelistensymbolen und den beiden Propheten der Jungfrau die 24 Ältesten mit ihren Kronen befinden würden.

Nun aber bleiben noch vier Bilder im Schmuck des Sanctuariums von Assisi übrig, welche nicht mit den Figuren und Scenen im bisherigen Schmuck von Apsis und Tribunenbogen einer Basilika gedanklich in Verbindung zu bringen sind. Zunächst die beiden grossen Gemälde der Kreuzigung, welche die unteren Teile der nach dem Langhaus zu gelegenen Wände der beiden Querarme einnehmen. Merkwürdig ist die doppelte Anbringung desselben Gegenstandes, und wir

werden dafür noch eine besondere Erklärung später zu geben versuchen. Hier handelt es sich zunächst nur darum, dass der Kreuzigung ein so grosser Platz eingeräumt ist, und das hat seinen Grund darin, dass damit dem durch das Auftreten des Franz von Assisi veränderten Zeitgeist Rechnung getragen wird. Durch seine gewaltigen, tief ergreifenden Predigten war das Leiden des Herrn den Menschen unmittelbar nahe gerückt worden; er hatte darauf hingewiesen, wie es vor ihm noch nie geschehen war, hatte seine Zuhörer dadurch erschüttert, hatte ihnen dargelegt, wie gross ihre Sündenschuld sein müsste, dass der Heiland zu ihrer Erlösung einen so bitteren Tod hätte leiden müssen. Franz hatte selber in seinem und dem Asketentum seines Ordens das Leiden des Herrn auf Erden wiederholt. Dass die Darstellung des schmerzhaften Kreuzestodes des Erlösers mit dem Auftreten und den Predigten des Franz zusammenhängt, wird nicht nur dadurch bewiesen, dass der Wechsel vom triumphierenden zum sterbenden Christus am Kreuz in der bildenden Kunst sich zu seiner Zeit vollzieht, sondern auch, dass er vom mittleren Italien, d. h. von Umbrien und Toskana, dem Hauptwirkungsfelde des Franz, ausgeht. Fast alle Holzkruzifixe des 13. Jahrhunderts mit der grässlichen Todesdarstellung des Herrn stammen aus diesen beiden Landschaften.

Sehr bezeichnend ist es auch, dass die beiden ersten grossen Kreuzigungsbilder sich im Sanctuarium der Grabkirche des Mannes befinden, welcher diese Umwälzung in der Anschauung herbeigeführt hatte. Wenn so also diese beiden Gemälde nach der Auffassung der Zeit, in welcher sie gemalt wurden, hier durchaus am Platze waren, so wollte man doch auf die Darstellung des triumphierenden Christus, an welche man von altersher in den Sanctuarien der Kirchen ausschliesslich gewöhnt war, nicht ganz verzichten, und deshalb wurden in den Lünetten des rechten Querarmes die Verklärung Christi und der zwischen den vier Evangelistensymbolen thronende Christus gemalt. So erkennen wir, dass wir diese vier Gemälde durch gedanklichen Zusammenhang mit dem überlieferten Basilikenschmuck deshalb nicht erklären konnten, weil sie etwas Neues bieten, das durch den veränderten Zeitgeist hier in den kirchlichen Schmuck eingeführt war. Wunderbar könnte die geringe Verherrlichung des Titularheiligen im Sanctuarium seiner Grabeskirche erscheinen; er kommt nur auf den beiden Kreuzigungsbildern vor, und zwar kniet er dort zu den Füssen des Gekreuzigten, während er doch in Rom mit seinem Ordensbruder Antonius von Padua sowohl in den Mosaiken von S. Giovanni in Laterano, als auch in denen von S. Maria Maggiore auf gleicher Linie mit den

Aposteln erscheint. Wahrscheinlich war in Assisi von Anfang an die lange Reihe der Darstellungen aus seinem Leben an den unteren Wandteilen des Langhauses beabsichtigt, welche später Giottos Meisterhand schuf. Es entspricht ganz der sich selbst verleugnenden Demut des Heiligen, dass er im Sanctuarium nur eine untergeordnete Rolle spielt. Hier in Assisi war die Erinnerung an sein demütiges Auftreten jedenfalls besonders wach, und man mochte, trotzdem der Papst ihn heilig gesprochen hatte, sich nicht durch Verherrlichung seiner Person bis zur Gleichstellung mit den Aposteln und anderen der Gottheit Zunächststehenden mit ihm selbst in Widerspruch setzen. Deshalb begnügte man sich im Sanctuarium damit, ihn den Kreuzesstamm inbrünstig umschlingen zu lassen, wie er es in Gedanken so oft gethan, und nahm von vornherein das weniger weihevolle Langhaus für die Darstellung seiner Legende in Aussicht. —

Die Wahl der Bilder im Langhaus von S. Francesco zu Assisi hängt ebenso wie bei der Mehrzahl der Bilder des Sanctuariums aufs engste mit der Tradition zusammen. Es giebt allerdings nur wenige Basiliken, bei denen der Bilderschmuck auch auf das Langhaus ausgedehnt wurde, aber der Typus, welcher als der vollendetste angesehen wurde, ist klar zu erkennen. Fassen wir die schon früher im einzelnen betrachtete Entwickelung noch einmal zusammen. An den Oberwänden des Mittelschiffes von S. Maria Maggiore zu Rom sind aus der Mitte des 4. Jahrhunderts je zwei Reihen von Darstellungen aus dem alten Testament erhalten und zwar auf der linken Seite die Geschichten Abrahams, Isaaks, Jakobs und Esaus, rechts diejenigen des Moses und Josua. Wir haben gesehen, dass schon bald darauf der reinste Typus gefunden wurde in der Felixbasilika des Paulinus zu Nola, indem hier in gedanklicher Entsprechung auf der einen Seite die Geschichten des alten, auf der anderen die Geschichten des neuen Testaments dargestellt waren. Dieser Typus bleibt der herrschende, mag auch S. Apollinare nuovo zu Ravenna mit seinen Märtyrerprozessionen und den kleinen Bildern aus dem Leben Christi, welche seine göttliche Sendung beglaubigen sollen, eine Ausnahme machen. Beispiele von diesem Typus sind das Langhaus der alten Petersbasilika (9. Jahrhundert) und von S. Pietro di Ferentillo zwischen Terni und Spoleto (ungefähr gleichzeitig). Die Concordanz des alten und neuen Testaments ist auch zu erkennen in den zahlreichen Wandgemälden von S. Angelo in Formis. Dort erzählen die Oberwände des Mittelschiffes die Geschichten des neuen und die Wände der Seitenschiffe die des alten Testaments. Ebenso im Dom zu Monreale,

nur dass dort die Scenen des alten Testamentes in das Mittelschiff verlegt sind. Das hatte seinen Grund in folgendem. Das Sanctuarium des Domes von Monreale, Querhaus und Altarhaus, ist die Nachahmung einer byzantinischen Kirche, und dieses Vorbild verlangte die Geschichten Christi an die Oberwände der die Vierung umgebenden Teile zu setzen. In Monreale wurden noch die Oberwände der Vierung mit dazu verwendet. Aber man wollte doch auch den abendländischen Typus der Entsprechung von altem und neuem Testament innerhalb des Langhauses nicht ganz aufgeben, deshalb dehnte man die Geschichten Christi und zwar seine Wunder und Reden auch noch auf die Seitenschiffe des Langhauses aus. In der Cappella Palatina finden die Geschichten Christi im Langhaus keinen Platz, da die Seitenschiffe den Erzählungen aus dem Leben des Petrus und des Paulus gewidmet sind; die Kapelle war nämlich dem ersteren geweiht; aber eine gedankliche Beziehung zwischen dem Sanctuarium mit seinen Darstellungen aus dem neuen Testament und den Geschichten des alten Testamentes im Mittelschiff ist doch gewahrt durch Einzelgestalten von Heiligen zwischen den Arkadenbögen des Mittelschiffes; ebenso wie in S. Angelo in Formis zwischen den Arkadenbögen im Mittelschiff mit seinen Darstellungen des neuen Testaments Propheten und in den Seitenschiffen mit ihren alttestamentlichen Bildern Einzelgestalten von Heiligen auf die Beziehungen beider Bildercyklen zu einander noch besonders hinweisen. Den Typus von der Concordanz der beiden Testamente in voller Reinheit finden wir im Langhaus von Assisi wieder. Dort sind an den Oberwänden des einzigen Schiffes auf der einen Seite die Geschichten des alten Testaments und auf der anderen das Leben Christi geschildert. Es entspricht den byzantinischen Mosaiken Siciliens und ist auf deren Beispiel zurückzuführen, dass die Geschichten des alten Testaments mit der Schöpfung der Welt beginnen und mit den drei Erzvätern aufhören, das Thema von Sicilien wird in Assisi noch durch zwei Bilder aus der Geschichte des ägyptischen Joseph überschritten. Ferner ist es wohl auf byzantinisches Beispiel zurückzuführen, dass die Himmelfahrt Christi und die Ausgiessung des heiligen Geistes, welche in den Kirchen vom Athostypus ihre Stelle dem Altarhause zunächst haben, besonders hervorgehoben sind, indem sie an der Fassadenwand stehen. Über ihnen befinden sich die Brustbilder des Petrus und Paulus und unter ihnen die Halbfiguren der Madonna zwischen zwei Engeln. Unter diesen Bildern läuft an allen drei Wänden des Langhauses ein Streifen mit 28 Darstellungen aus der Legende des heiligen Franz entlang.

Für die Ausmalung der Decke bot die bisherige Kunst keine Beispiele, da das Langhaus der Basiliken mit einer kassettierten Holzdecke versehen war oder das Sparrenwerk des Dachstuhles offen liess. Man ist auch augenscheinlich in Verlegenheit gewesen, passende Gegenstände zu finden, deshalb liess man zwei Gewölbejoche ohne figürliche Darstellungen. In dem zweiten Kreuzgewölbe von der Vierung sind in Medaillons die Brustbilder des Heilands (mit der Umschrift: Jesus Christus rex gloriae), der Madonna (Sta. Maria mater Dei ora pro nobis), des Franz (Ora pro nobis, Ste Francisce), und des Täufers (Ste Johis Ba.tista, ora pro nobis) angebracht. In den beiden spitzen Winkeln aller vier Dreiecksfelder stehen Engel auf Weltkugeln, mit Weltkugeln und Heroldstäben in den Händen. Sie erinnern an die altchristlichen und byzantinischen Verzierungen eines Gewölbefeldes, wie wir ihnen in Ravenna und S. Marco zu Venedig begegnen, mit vier Engeln, die ein Mittelmedaillon tragen. In dem Gewölbequadrat zunächst der Eingangswand sind die vier abendländischen Kirchenväter gemalt, welche Franziskanern ihre Lehren vortragen. Wir haben die vier abendländischen Kirchenväter bisher nur einmal in einer Kirche dargestellt gefunden, als kleine Figuren in dem Rankenwerk von S. Clemente zu Rom. Hier in Assisi entsprechen sie gedanklich und örtlich den vier Evangelisten im Gewölbe der Vierung, eine Nebeneinanderstellung, die dann häufig in der Kunst wiederkehrt.[1])

In dem Gurtbogen vor der Fassadenwand ist eine Anzahl von Heiligen in Einzelfiguren zu zwei und zwei nebeneinander dargestellt, und Brustbilder von Heiligen beleben die Laibungen der einzelnen Gewölbejoche.

So steht also, um es zum Schluss noch einmal zu betonen, die malerische Ausschmückung der Oberkirche von Assisi trotz der neuen Bauform und ihren veränderten Bedingungen gedanklich in engstem Zusammenhang mit der ganzen Entwicklung des Kirchenschmuckes von der altchristlichen Zeit an, so sehr, dass nicht nur das Langhaus in seinen oberen Teilen genau dem altgeheiligten Typus entspricht, sondern dass wir uns sogar die ganze Bilderfolge des Sanctuariums zu einem, Apsis und Tribunenbogen einer Basilika bedeckenden Mosaik verdichtet vorstellen könnten, welches beim Tribunenbogen den klassischen Typus der altchristlichen Zeit, wie wir ihn in schönster Ausbildung von S. S. Cosma e Damiano kennen, wiederholt, und welches bei der Apsis in seinen Gegenständen den ungefähr gleichzeitigen

1) Vergl. die späteren Abbildungen.

Mosaiken in Rom entspricht, die ihrerseits wieder aus der ganzen vorhergehenden Entwicklung hervorgewachsen sind. Bisher waren aber die italischen Kirchen immer nur teilweise mit Bildern geschmückt gewesen. Nur in seltenen Fällen ging diese Ausstattung über das Allerheiligste hinaus. Ausser S. Angelo in Formis, welches starke byzantinische Einflüsse zeigt, waren es die mehr zur byzantinischen als zur italischen Kunst gehörenden sicilischen Kirchen und das damals noch unvollendete S. Marco zu Venedig, welche die ersten Beispiele von in allen ihren Teilen mit Bildern versehenen Kirchen in Italien aufstellten. Auf sie und die byzantinischen Muster im allgemeinen verweist noch besonders die Ausstattung der untergeordneten Architekturteile durch einen Chor von Einzelgestalten, Engeln, Patriarchen, Propheten, Heiligen, welche die frühere italische Kunst, ausser zur altchristlichen Zeit im ersten Entwicklungsstadium in Ravenna, nicht gekannt hatte. In der Ausschmückung des Langhauses von Assisi haben wir noch weitere ganz bestimmte Hinweise auf die sicilischen Kirchen gefunden, und die römischen Mosaiken des Jacopo Torriti zeigen, welch mächtigen Einfluss die byzantinische Kunst gegen Ende des 13. Jahrhunderts stilistisch auf Italien gewann.

Die Oberkirche von S. Francesco zu Assisi ist jedoch nicht nur nach den genannten italo-byzantinischen Kirchen das erste Beispiel einer in allen ihren Teilen mit Bildern ausgestatteten italischen Kirche, sondern sie ist darin auch mustergültig geworden für die Zukunft, denn nach ihr wurde die gänzliche Ausstattung ebensosehr zur Regel, wie sie bisher eine Ausnahme gewesen war. Es war von grosser Wichtigkeit, dass man in S. Francesco nicht die Technik des Mosaiks, sondern der Wandmalerei wählte, erst dadurch wurde die allgemeine Nachfolge möglich, da die Anfertigung des Mosaiks zu schwierig und teuer war. In den früheren Jahrhunderten hatte die Wandmalerei immer nur ein minderwertiges Surrogat für das Mosaik gebildet, von S. Francesco an wurde sie die vornehmste Kunstart in Italien, und diesem Umstand ist die grossartige und monumentale Entwicklung der italienischen Malerei in der Folgezeit zu danken.

In den der Oberkirche von Assisi und den romischen Basiliken vom Ende des 13. Jahrhunderts gemeinsamen Gedanken lässt sich aber auch eine Veränderung gegen früher, eine Rückbildung gegen das Altchristliche bemerken. Die Darstellung der weniger bedeutenden Heiligen ist nämlich fast gänzlich vermieden, es treten vielmehr nur die höchsten göttlichen Personen und die ihnen zu allernächst stehenden Himmelsbewohner, die Engel, die Apostel, unter ihnen besonders Petrus und Paulus, Johannes der Täufer, die Evangelisten und aus dem alten

Testament die Propheten auf, wozu noch die vier Kirchenväter und die beiden neuen Heiligen des Franziskanerordens, Franz und Antonius von Padua, kommen. Darin ist die Einwirkung des Franz von Assisi deutlich zu erkennen. Wie er überhaupt den Geist der altchristlichen Zeit wieder heraufzuführen strebte, so verehrte er fast ausschliesslich die höchsten göttlichen Personen, den Heiland, Maria, die Engel, unter ihnen besonders Michael, Johannes den Täufer, die Apostel und zwar besonders Petrus und Paulus. In den weitaus meisten Fällen wendete er sich mit seinen Gebeten unmittelbar an Christus und Maria. Seine Grabkirche ist in der gedanklichen Auswahl und Anordnung der Malereien ein Zeugnis seiner Wirksamkeit.

So giebt die Oberkirche von Assisi dem Kulturhistoriker die wichtigsten Aufschlüsse. Die ganze Entwicklung des Kirchenschmuckes bis auf diesen Punkt ist eins der lehrreichsten und wertvollsten Kapitel in der Geschichte des menschlichen Geistes.



Abb. 69. Siena. Pal. pubblico.
Oberer Theil des Madonnenbildes von Guido da Siena.

II.

Cimabues erstes Auftreten und die Anfänge der toskanisch-umbrischen Malerei.

Der Bilderschmuck in Querhaus und Chor der Oberkirche von San Francesco zu Assisi ist mit Ausnahme des zweimaligen Vorkommens der Kreuzigung Christi im Gedanken so einheitlich, dass er im Zusammenhang erdacht sein muss. Mögen vielleicht auch mehrere geistliche Berater dabei thätig gewesen sein, ein einziger Künstler muss die Anordnung des Bildschmuckes bestimmt haben, und dieser Künstler ist Cenno di Pepo genannt Cimabue. Um für die künstlerische Würdigung der Gemälde von Assisi den richtigen Standpunkt zu gewinnen, müssen wir uns mit den Anfängen der toskanisch-umbrischen Malerei vor Cimabue bekannt machen, da dieser ein Toskaner war, und Toskana und Umbrien in dieser frühen Zeit künstlerisch eng miteinander zusammenhingen. Die Wandgemälde zu Assisi sind nicht Cimabues frühestes uns bekanntes Werk, daher werden wir uns, bevor wir näher auf letztere eingehen, auch mit den früheren Arbeiten Cimabues beschäftigen müssen.

* *
*

Die Kunstübung hatte in Toskana in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts mit der Plastik begonnen. Bei den Arbeiten in Pistoja, Florenz, Arezzo, Lucca kopierten die Verfertiger altchristliche oder byzantinische Werke aus verschiedenem Material und übertrugen ihre Form ohne Veränderung in den Stein, oft unter kolossaler Vergrösserung. Das ist ein Zeichen vollständiger Barbarei, der jedes künstlerische Gefühl fehlt. Nicht viel besser stand es mit der Malerei.

Für Umbrien können wir zunächst einige Werke nachweisen, welche bessere Elemente aus der altchristlichen oder byzantinischen Kunst bewahren. Vielleicht ist auch eine solche Arbeit toskanischen Ursprungs. Die Hauptaufgabe der Maler bildete damals die Herstellung grosser, zuweilen auch kleinerer Holzkruzifixe.

Das Werk von vielleicht toskanischem Ursprung ist das kolossale Kruzifix in San Michele in foro zu Lucca. Christus ist mit vier Nägeln am Kreuz befestigt. Er ist nicht tot, sondern die Augen in dem jugendlich schönen Antlitz sind offen und blicken geradeaus, in jener früheren Auffassung, welche sich nicht entschliessen konnte, den Tod des Erlösers darzustellen, sondern den Herrn selbst am Kreuz triumphierend schilderte. Auf malerische Modellierung hat der Künstler verzichtet, dafür aber den Körper in Relief gesetzt, der Nimbus mit dem daraufgemalten Kopf neigt sich zur Erhöhung der eindringlichen Wirkung wie bei den meisten früheren Kruzifixen etwas vor, der Gürtel an dem oberen Rande des Lendentuches war mit Edelsteinen geschmückt. Am oberen Ende des Kreuzes erscheint die thronende Madonna mit zwei Engeln, an den Enden der Querarme sind fliegende Engel und die Evangelistensymbole dargestellt. Zur Seite des Leibes sind auf einer Verbreiterung des Kreuzes Johannes und Maria, zweimal die Geisselung, die Grablegung und die Marien am Grabe gemalt, unter den Füssen Christi Petrus und die Magd. Da dieses Kruzifix ein Tafelbild ist, braucht es nicht in Lucca entstanden zu sein, sondern kann aus einer anderen Landschaft Italiens hierher gebracht worden sein.

Die beiden schönsten Kruzifixe mit dem triumphierenden Christus befinden sich näher an Rom, der Stadt, welche die altchristliche Tradition am besten bewahrt hatte, in Santa Chiara zu Assisi und im Dom zu Spoleto. Das Kruzifix in Santa Chiara zu Assisi (Abb. 70) befand sich ursprünglich in der kleinen Kirche San Damiano vor der Stadt und soll zum heiligen Franz gesprochen haben, ihn auffordernd, das verfallene Kirchlein wiederherzustellen; es wird in einer von der Kirche nicht zugänglichen Kapelle bewahrt und nur durch das Gitter bei Kerzen-

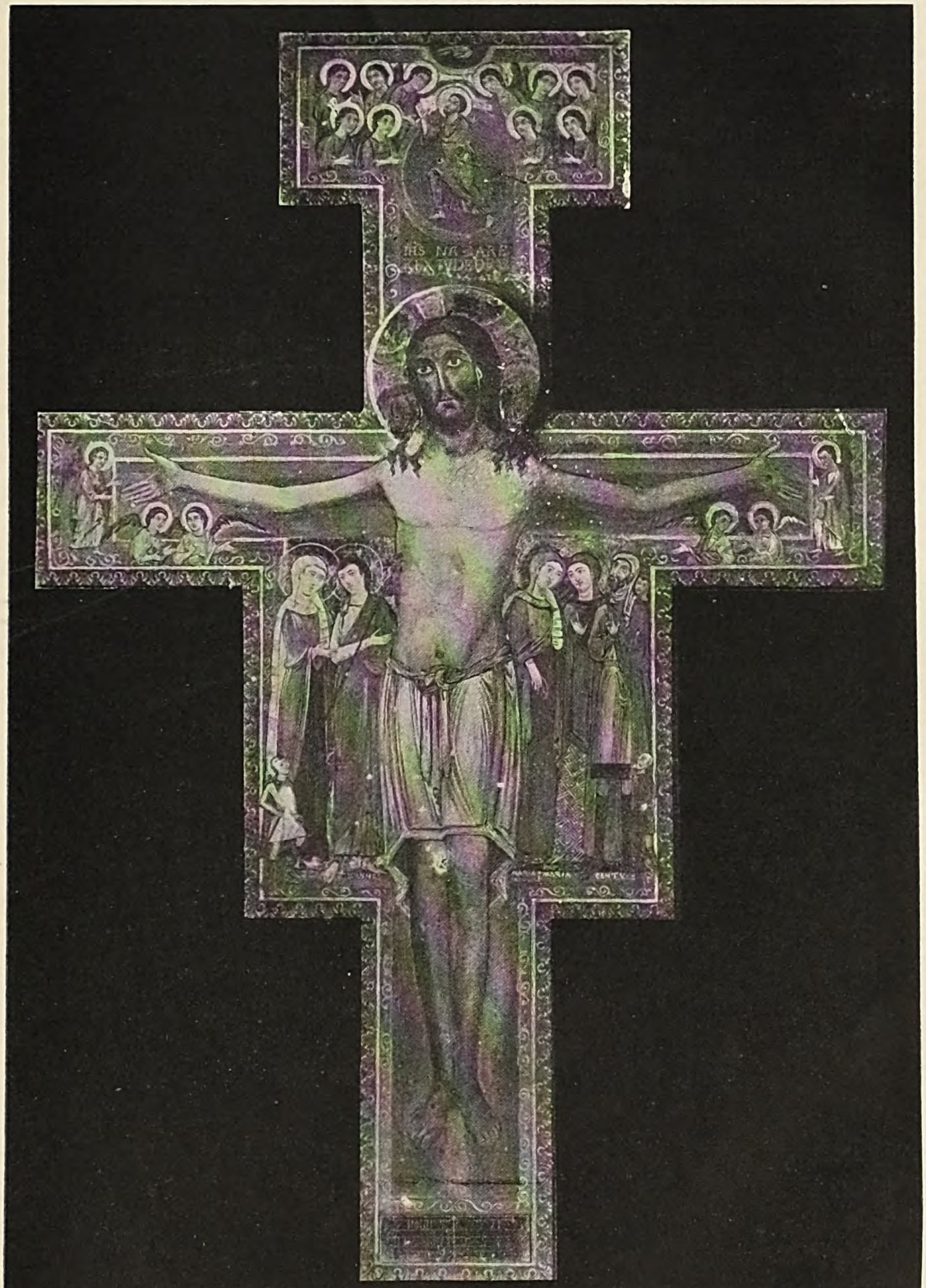


Abb. 70. Kruzifix in Santa Chiara zu Assisi.
Nach einer Kopie (die oberste Darstellung verändert).

beleuchtung gezeigt, wodurch der Eindruck ungemein gesteigert wird. Der Heiland hängt nicht am Kreuz, sondern mit wagerechten Armen steht er gerade aufgerichtet da, das Haupt, mit den dunklen offenen Augen, auf dem Nimbus ein wenig vorgeneigt. Am oberen Ende des Kreuzes ist das symbolische Lamm, von den Halbfiguren zweier Engel feierlich begleitet, angebracht, an den Enden der Querarme befinden sich Engel, und zu den Seiten des Leibes stehen in kleineren Figuren links Maria und Johannes, rechts die beiden anderen Marien und Nikodemus. Neben der Mutter des Herrn noch eine ganz kleine Figur.[1]) Der Auffassung vom triumphierenden Christus entsprechend trauern diese Personen nicht. Christus hat noch den italischen runden Kopftypus, nur die Zeichnung der rundbogigen Augenbrauen und der kleine Schnurrbart, sowie der ein wenig zugespitzte Bart haben sich der byzantinischen Form etwas anbequemen müssen. Die Haare wallen in langen Locken auf die Schultern herab. — Das Kruzifix im Dom zu Spoleto befand sich früher in der Kirche S. S. Giovanni e Paolo. Am Fuss des Kreuzes steht die Inschrift A. D. MCLXXXVII M. OPVS ALBERTO SOM . . . Das Werk stammt also aus dem Jahre 1187 und ist wahrscheinlich von einem Maler Namens Albertus verfertigt. Die Haltung Christi ist dieselbe wie auf dem Kreuz zu Assisi, aber der Kopftypus steht dem Byzantinischen näher, wie die längere Form, die Zeichnung der Augenbrauen, die lange und schmale Nase bezeugen. Doch ist das byzantinische Vorbild ein gutes gewesen, etwa ein Kopf in der Art des Kolossalkopfes in der Apsis des Domes von Cefalù. Der Künstler hat sich bemüht, in dem Gesicht jugendliche Schönheit auszudrücken, und die Augen blicken sanft, mild und hoheitsvoll. Aus den Füssen Christi fliesst das Blut auf den Schädel Adams, der in einer Höhle liegt. Die Muskulatur des Leibes ist schematisch gezeichnet. Zu beiden Seiten stehen lächelnd die Madonna und Johannes in stark byzantinisierender Gewandung. Während das Kruzifix von Santa Chiara zu Assisi also in der Hauptsache die lateinische Kunstform bewahrt, hat sich der Maler des von Spoleto stark an die byzantinische Kunst angelehnt, wenn auch trotzdem in dem Kopf Christi ein lateinisches Gefühl ist, das die italische Herkunft des Künstlers

1) Auf der abgebildeten Kopie ist diese Figur Longinus, was ich bei dem Original aus der Entfernung nicht erkennen konnte. Die beiden kleinen Figuren neben Nikodemus, von denen die untere durch die Inschrift als Hauptmann bezeichnet wird, habe ich beim Original nicht gesehen. Dass die Kopie nicht ganz genau ist, erhellt daraus, dass am Ende des oberen Kreuzarmes an Stelle der Darstellung des Lammes zwischen Engeln die Himmelfahrt getreten ist.

nicht verleugnet. Das Kruzifix in Assisi ist roher, aber natürlicher und wahrscheinlich etwas früher als das von Spoleto.

Auch in Toskana finden wir ausser dem schon erwähnten von San Michele zu Lucca eine ganze Anzahl von Kruzifixen mit dem triumphierenden Heiland. Aber keins reicht auch nur entfernt an den Eindruck des von Assisi oder an die milde Schönheit und sorgfältige Ausführung des in Spoleto heran. Gleich damals zeigte sich der für die frühe toskanische Kunst so verhängnisvolle Einfluss der byzantinischen Malerei. Aber zunächst blieb es bei einer leichten Beeinflussung in Einzelheiten, etwa von derselben Art wie in Rom im 12. Jahrhundert. Am wenigsten byzantinische Einflüsse hat das Kruzifix, welches unter Nr. 3 in der Galerie der Uffizien zu Florenz[1]) aufbewahrt wird. Die Farben sind hell und bunt, die Köpfe haben nur wenig vom byzantinischen Typus. In den kleinen Bildern, welche die Hauptdarstellung begleiten, sind die Augen scharf seitwärts gerichtet, wodurch der Maler das Leben besser auszudrücken hoffte; aber es ist nur eine komische Wirkung herausgekommen, da es scheint, als überwachten die Personen einander misstrauisch. Durch Umrahmung mit schwarzen Strichen hat der Maler versucht, das Auge ausdrucksvoller zu machen, wie bei den Mosaiken in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends. Auch das mit B̊RLINGERI' ME PINXIT bezeichnete Kruzifix im Palazzo pubblico zu Lucca[1]) hat noch wenig Byzantinisches, wie schon der grosse Kopf zeigt, sondern hält sich mehr an das Vorbild in San Michele derselben Stadt. Andere Kruzifixe mit dem triumphierenden Christus befinden sich zu Pisa (an verschiedenen Stellen), zu Sarzana bei La Spezia, zu Lucca, Siena, Arezzo, Castiglione Aretino.[2]) Auf dem ganz übermalten Kruzifix in der Cappella maggiore

1) Von Crowe und Cavalcaselle nicht erwähnt. Die Beschreibung der Kruzifixe bei ihnen ist sehr oft ungenau.

2) Ein Kruzifix, das schon bei einem Wunder im Jahre 1208 eine Rolle spielt, befindet sich in S. Giuglia zu Lucca. *) (Die mit * Bezeichneten habe ich nicht gesehen.) Von ähnlicher Art wie das Florentiner ist das Kruzifix in der Pinakothek zu Pisa. **) (Die mit ** Bezeichneten von Crowe und Cavalcaselle nicht erwähnt.) Dort fälschlich dem Giunta Pisano zugeschrieben (vielleicht dasselbe, welches Crowe und Cavalcaselle im Hospital zu Pisa aufführen), ebenda ein anderes aus S. Francesco stammendes **). Das Kruzifix in Santa Marta zu Pisa ist gänzlich übermalt; diesem sollen nach Crowe und Cavalcaselle zwei Kruzifixe in San Sepolcro zu Pisa und zu Sarzana bei La Spezia *) (letzteres nach Rossini vom Jahre 1138 und von einem Maler Wilhelm) ähnlich sein. Crowe und Cavalcaselle I, 141 erwähnen ein aus Santa Crestina zu Pisa stammendes Kruzifix in Santa Caterina zu Siena. Ich habe das Werk nicht sehen dürfen. Eine Kopie davon befindet sich auf einem Barockbilde derselben Kirche. Danach scheint Christus mit offenen Augen dargestellt zu sein. An den Querarmen befinden sich Engel, zu den Seiten

des Camposanto zu Pisa besagt eine Inschrift des 17. Jahrhunderts, dass es 1238 gemalt wäre, wodurch wohl ungefähr die diesseitige Grenze für die Darstellung des triumphierenden Christus am Kreuz bezeichnet sein dürfte. Im übrigen werden wir diese Kruzifixe Toskanas etwa um das Jahr 1200 ansetzen müssen.

Bei allen überlebensgrossen toskanischen Kruzifixen ist, wie schon bei dem in San Michele zu Lucca, die Hauptdarstellung von einer Anzahl kleinerer Bilder begleitet, welche sich auf die Enden der Kreuzesarme und auf eine Verbreiterung des Holzes zu beiden Seiten des Leibes Christi verteilen.[1]) An der oberen Endigung des Kreuzes über dem Haupt Christi wird auf das Überirdische, den Himmel als ewigen Sitz der Gottheit, hingewiesen durch Gott, der in der Gestalt Christi zwischen zwei Engeln thront, oder durch Maria zwischen Engeln oder zwischen Engeln und Aposteln. An den Enden der Querarme werden die nächsten Angehörigen Christi vorgeführt, welche bei der Kreuzigung zugegen waren, entweder nur Johannes und Maria oder diese beiden auf einer Seite und auf der anderen die beiden anderen Marien; oder es wird durch die vier Evangelistensymbole daran erinnert, dass Christus durch seinen Tod die Menschheit erlöst, oder dieser Hinweis auf die Menschheit wird durch das letzte Abendmahl und die Fusswaschung gegeben, da ersteres vorbildlich für den Tod des

des Körpers je zwei Heilige. Unten nicht erkennbare Figuren. Ganz übermalt ist auch ein kleines Kruzifix über der Sakristeithür der Pieve zu Arezzo, dem nach Crowe und Cavalcaselle ein anderes in der Cappella del Sacramento bei der Collegiata di Castiglione Aretino *) entsprechen soll.

1) Florenz, Uffizien Nr. 3. An den Querarmen auf der einen Seite Maria und Johannes, auf der anderen eine Maria (die andere nicht erhalten). Zu den Seiten des Leibes: Fusswaschung, Judaskuss, Geisselung, Kreuzabnahme, Christus in der Vorhölle. Unten Gefangennahme.

Lucca, Palazzo pubblico. Oben: Maria mit zwei Engeln. Querarme: Die vier Evangelistensymbole. Zu den Seiten des Leibes: Maria und Johannes.

Pisa, Pinakothek. Oben: Madonna zwischen Engeln und Aposteln. Querarme: Abendmahl und Fusswaschung. Zu den Seiten des Leibes: Gefangennahme, Kreuzigung, Marien am Grabe, Christus in Emaus, zweimalige Erscheinung des Auferstandenen bei seinen Jüngern. Unten: Ausgiessung des heiligen Geistes, ohne Maria.

Pisa, Pinakothek. Kruzifix aus San Francesco stammend: An den Querarmen die Evangelistensymbole, zu den Seiten des Leibes Maria und Johannes, unten: Petrus und die Magd.

Pisa, Santa Marta. Oben: Glorie Gottes. Querarme: Johannes und Maria. Zu den Seiten des Leibes: Gefangennahme, Christus vor dem Hohenpriester, Dornenkrönung, Geisselung, Kreuzabnahme, Marien am Grabe. Unten: Petrus und die Magd.

Pisa, San Sepolcro. Oben: Gott thronend. Querarme: Letztes Abendmahl und Fusswaschung. Seitenstücke: Gefangennahme, Kreuzigung, Marien am Grabe, Begegnung in Emaus, Abendmahl, letzte Erscheinung unter den Aposteln. Unten: Ausgiessung des heiligen Geistes.

Herrn und die letztere symbolisch für seine Erniedrigung ist. Wenn am Fuss des Kreuzes Petrus und die Magd dargestellt sind, so wird dadurch an die Schwäche des Menschen und seine Neigung zur Sünde erinnert, die so gross sind, dass selbst der erste unter den Aposteln nicht standhaft blieb. Wie notwendig war also die Erlösung durch den Tod des Herrn! Es finden sich am unteren Ende des Kreuzes aber auch die Gefangennahme und die Ausgiessung des heiligen Geistes. Zu den Seiten des Leibes ist in der Regel in sechs Bildern die Passion dargestellt, beginnend mit der Gefangennahme und endigend mit den Marien am Grabe oder Christus in der Vorhölle. Bei den Kruzifixen in San Sepolcro zu Pisa und in der Pinakothek ebenda sind nur zwei Scenen der Passion gewidmet, nur die Gefangennahme und die Kreuzigung, die anderen behandeln entsprechend der Auffassung der Hauptfigur den Triumph des wiedererstandenen Christus und seine letzte Erscheinung auf Erden: die Marien am leeren Grabe, die Begegnung in Emaus, die Erscheinung unter den Aposteln.

Von demselben Geist wie diese Kruzifixe mit dem triumphierenden Erlöser wird ein grosser Cyklus von Wandbildern getragen, die uns aus jener Zeit erhalten sind. Eine Stunde vor Pisa an der Strasse nach Livorno, wo sich ehemals der Hafen von Pisa befand, liegt die Kirche San Pietro a Grado, dort erbaut, wo der Apostel gelandet sein soll. Es ist eine altchristliche Basilika ohne Querschiff, deren Langhaus ursprünglich nur aus vier Arkaden bestand, neun weitere sind später hinzugefügt worden. Die Oberwände des Langhauses sind in 31 grossen Bildern mit den Geschichten der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus[1]) versehen. Darüber sind Arkaden in

1) Die Darstellungen an den Oberwänden des Langhauses von San Pietro a Grado bei Pisa sind folgende:

Rechte Wand, am Altar beginnend: 1. Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamt. 2. Petrus wandelt auf dem Meer. 3. Petrus holt den Zinsgroschen aus dem Munde des Fisches. 4. Verdorben. 5. Übergabe des Schlüsselamtes, Weide meine Lämmer. 6. Johannes und Petrus heilen den Lahmen an der schönen Pforte des Tempels. 7. Petrus heilt Kranke durch seinen Schatten. 8. Petrus bestraft Ananias und Saphira. 9. Petrus erweckt die Witwe Tabitha vom Tode. 10. Petrus vom Engel aus dem Gefängnis befreit. 11. Verdorben. 12. Petri Meerfahrt. 13. Die Kirche von San Pietro a Grado (wo Petrus landet). 14. Verdorben. 15. Bürger, die den Apostel begrüssen.

Linke Wand, am Altar beginnend: 16. Verdorben. 17. Wahrscheinlich Petrus und Paulus vor dem Prokonsul. 18. Bestrafung des Simon Magus. 19. Petrus und Paulus nehmen Abschied voneinander. 20. Kreuzigung Petri. 21. Enthauptung des Paulus, die drei Quellen. 22. Petrus wird begraben. 23. Paulus wird begraben. 24. Ein junger Mann wird von rückwärts von Soldaten erschlagen; unten fressen Hunde einen Leichnam, darunter eine Inschrift, welche mit den Worten beginnt: QN NERO IMPERATOR 25. Die Christen werden von Soldaten verhindert, die Leichen der beiden Apostel in die Katakomben

romanischen Formen gemalt mit Fenstern, die entweder mit Läden geschlossen oder ganz oder halb offen sind. In den ganz und halboffenen stehen Engel. Unter den Bildern läuft eine lange Reihe von Papstbildnissen hin. Diese Malereien enthalten noch nicht das Düstere und Grämliche späterer Arbeiten. Wohl sind sie nicht ohne Kenntnis und Nachahmung der byzantinischen Kunst hergestellt, aber sie knüpfen doch auch ebenso deutlich wie die vorgenannten Kruzifixe an die altchristliche Tradition an. Wie die Skulpturen am Ostportal des Baptisteriums zu Pisa, die wohl dem Ende des 12. Jahrhunderts angehören, so greifen auch diese Malereien auf altchristliche oder frühbyzantinische Vorbilder zurück und haben von ihnen das antike Kostüm und bei den Soldaten die römische Rüstung entlehnt. Die Kreuzigung Petri geht neben einem Obelisken mit zwei Löwen vor sich. Dabei wird aber doch auch der Wirklichkeit ein Blick gegönnt, indem der Tempel zu Jerusalem bei der Heilung des Lahmen an der schönen Pforte mit der Apsis des Doms zu Pisa ausgestattet ist, und die Kirche San Pietro a Grado, bei welcher der Apostel landet, nach der wirklichen Kirche, in welcher sich die Malereien befinden, in Innen- und Aussenansicht gemalt ist. Dabei sind aber auch manche der trivial natürlichen Züge, welche der spät byzantinischen Kunst eigen sind, mit unterlaufen, z. B. die naturalistische Darstellung der Leichen der beiden Apostel Petrus und Paulus, die bleich und fahl sind und deren Gesichter im Tode zusammengekniffen erscheinen. Ausser der Vermeidung düsterer Grämlichkeit hat diese Kunst aber gar keine Vorzüge, in keinem Punkt findet sich wirklich künstlerisches oder monumentales Gefühl.[1])

Der altchristliche Grundton in der Auffassung und in der künstlerischen Form wurde in der toskanisch-umbrischen Malerei in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts verwischt, und zwar gab, was die Auffassung anbelangt, den Anstoss dazu eigentümlicherweise die Thätigkeit eines Mannes, dessen höchstes Streben es war, die altchristlichen Zeiten wieder heraufzuführen, des Franz von

zu bringen. 26. Beisetzung der beiden Leichen in dem Cömeterium des heiligen Sebastian. 27. Dem aussätzigen Kaiser Constantin erscheinen Petrus und Paulus im Traum. 28. Der heilige Silvester zeigt dem Kaiser die Bilder der beiden Apostel. 29. Kaiser Constantin lässt die Peterskirche erbauen. 30. Einweihung der Peterskirche. 31. Verdorben.

Den Malereien zu San Pietro a Grado verwandt ist eine zwischen den beiden Johannes thronende Madonna im oberen Saal der Opera des Domes zu Pisa.

1) Sogar profane Gegenstände sind damals in Toskana gemalt worden, wie die künstlerisch allerdings ganz schlechten Reste von Darstellungen einer Jagd vom Jahre 1237 im Palazzo del Podestà zu San Gimignano bezeugen.

Assisi. Aber mehr noch: Franz war geradezu ein Apostel der Freude. Er sagte, der Mensch habe nur Grund betrübt zu sein, wenn er gesündigt habe. Bei einem Ordenskapitel liess er, wie sein erster Biograph Thomas von Celano berichtet, in grossen Buchstaben anschreiben: „Die Brüder mögen vermeiden, sich jemals düster, traurig und bekümmert zu zeigen wie Heuchler, im Gegenteil man finde sie jederzeit freudig in dem Herrn, fröhlich, liebenswürdig und wohlwollend, wie es sich ziemt".[1]) Der Gedanke an den Heiland erfüllte ihn mit unendlichem Glück. Andererseits aber fühlte er das Leiden Christi so lebendig mit, dass er, nach Bonaventura, bei jedem Gedanken daran bis zu Thränen ergriffen wurde. Fra Bartolommeo von Pisa,[2]) ein Franziskaner, welcher hundert Jahre nach Franz lebte, sagt: „Nach der heiligen Jungfrau, nach Johannes hat Franz die Leiden Christi am meisten mitgefühlt". Dass Franz dieses tiefe Mitgefühl mit den Leiden Christi besessen und in seinen Predigten zu erkennen gegeben, spricht sich auch in der Legende von seiner Stigmatisation aus. Sie ist der Niederschlag von dem Eindruck, welchen dieses Mitgefühl auf das Volk gemacht hatte. So nachhaltig war derselbe, dass die Legende nicht bei der Erfindung der Stigmatisation stehen blieb, sondern auch in den vorhergehenden Ereignissen den biblischen Bericht von dem Ende Christi nachahmte. Thomas von Celano und Bonaventura berichten, dass Franz auf dem Berge Vernia, bevor er die Wundmale empfing, besonders inbrünstig betete und nach dem Willen Gottes forschte, was noch ferner mit ihm geschehen solle. Er erhielt eine undeutliche Antwort, aus der er nur entnehmen konnte, dass er zu grossen Schmerzen ausersehen sei. Sofort erklärte er sich bereit, alles auf sich zu nehmen, alle Angst der Seele und alle Schmerzen des Körpers. Das ist eine deutliche Nachbildung des Gebetes Christi am Ölberg. Sehr schön sagen die Tres Socii, die zu den frühesten Biographen des Franz gehören: Semper dum vixit stigmata Domini Jesu in corde suo portavit. Er hat die Wundmale des Herrn nur zwei Jahre an seinem Körper getragen, aber solange er lebte, trug er sie in seiner Seele. Paulus sagt Galater 6, 17 in ähnlichem Sinne in Bezug auf die vielen Leiden, welche er durchgemacht hat: „Ich trage die Malzeichen des Herrn Jesu an meinem Leibe".[3]) Historisch ist es jedenfalls,

1) II. Cel. Seite 218. Mit Anspielung auf die Worte Christi Matthäus 6, 16.

2) Bartholomeus de Pisis: De conformitate vitae beati Francisci ad vitam Domini nostri Jesu Christi. Geschrieben 1385.

3) In der Vulgata heisst der Satz: Ego enim stigmata Domini Jesu in corpore meo porto. Auch der griechische Urtext enthält das Wort στίγματα. So wurden gewöhnlich aus Buchstaben bestehende Zeichen genannt, welche im Altertum den Sklaven als Besitzes-

dass Franz einen lebhaften Drang nach dem Martyrium empfand, um es seinem Herrn und Meister gleich zu thun. Der Grundsatz der Weltentsagung, auf welchem sein Leben und seine Ordensgründung fusste, ist abgeleitet aus der Armut, dem Leiden und der tiefen Erniedrigung Christi. Der äusserste Grad der Demut Christi bestand in der Erduldung des schimpflichen Kreuzestodes. Seine Empfindungen und seine Gedanken über den Kreuzestod des Herrn verkündigte Franz in seinen Predigten mit hinreissender Wärme dem Volk, bei der glühenden Phantasie, die ihm eigen war, hat er diesen Tod wahrscheinlich unzählige Male mit allen seinen Schrecknissen und Grässlichkeiten ausgemalt, um dann immer mit der eindringlichsten Warnung vor der Sünde zu schliessen, da die tiefe Sündhaftigkeit der Menschheit einen so grauenvollen Tod des Herrn notwendig gemacht hatte. Das alles vermag vollauf den Wechsel zu erklären, der sich in der Darstellung Christi bald nach der Zeit des Franz vollzog, den Übergang vom triumphierenden Christus zum grässlich leidenden und sterbenden. Gerade wie die Predigten des Franz, so sollten diese Kruzifixe den Andächtigen erschüttern, ihn auf den qualvollen Tod des Herrn hinweisen, damit er die Sünde vermeide, welche die Ursache zu den Leiden seines Erlösers gewesen ist.

Das zweite Element in der Wandlung der Kunst zu Anfang des 13. Jahrhunderts war das vollständige Durchdringen des byzantinischen Einflusses. Wir haben gesehen, dass die Päpste in dieser Zeit venetianisch-byzantinische Mosaicisten nach Rom beriefen, und dass diese die Apsismosaiken von San Paolo fuori le mura und San Clemente herstellten und die römische Kunst, die solange in der Hauptsache Selbständigkeit bewahrt hatte, dadurch stark in das Fahrwasser der byzantinischen hineingezogen wurde. Diese Herrschaft des byzantinischen Stils breitete sich nun auch nach Umbrien und Toskana aus, aber während die byzantinischen Künstler, welche in Rom arbeiteten doch noch etwas von der Tradition der besseren Zeit bewahrten, vermochten die so tief stehenden toskanisch-umbrischen Maler ihre Augen nicht so hoch zu erheben, sondern nahmen sich die schlechtesten Werke der Byzantiner oder ihrer in ihrem Geist gebildeten Schüler zum Muster. Die spät byzantinische Kunst machte ihnen vor allem Eindruck durch das triviale und vulgäre Element und den abschreckenden Naturalismus, welchem sie in so starkem Gegensatz zu dem bis dahin immer gewahrten Erhabenen verfallen war. Als Beispiel mögen die Mosaiken der Vor-

zeichen ihrer Herren oder den Soldaten als Kennzeichen ihrer Heerführer eingebrannt oder eingeätzt wurden. Von der Vorstellung solcher Malzeichen bis zur Bildung der Legende von den Wundmalen ist kein grosser Schritt mehr.

halle von San Marco zu Venedig und das Jüngste Gericht auf der inneren Fassadenwand des Domes zu Torcello dienen, die teils rein byzantinisch sind, teils einen italo-byzantinischen Mischstil offenbaren.[1])

In den Mosaiken der Vorhalle von San Marco wird mit breiter und trivialer Geschwätzigkeit erzählt, mit der grössten Ausführlichkeit wird oft unbedeutenden Vorgängen ein besonderes Bild gewidmet. Da die Kunst nicht mehr die Kraft hatte, innerlich natürlich zu sein, suchte sie natürliche Wirkung durch vulgäre Typen, unangenehmen Naturalismus, äusserliche und triviale Züge zu erreichen. Bei der Schöpfung Adams ist dieser braun, um anzudeuten, dass er aus Erde gemacht ist, in den Scenen bis zur Schöpfung der Eva wird Adam ohne Schamhaar, später werden beide mit Schamhaar gebildet. Vor der Geburt Abels werden Adam und Eva zusammen im Ehebett vorgeführt. Bei der Sintflut wird das Ausbleiben des von Noah ausgesandten Raben dadurch erklärt, dass er von einer Leiche frisst. Die Scene bei der Trunkenheit Noahs wird in läppischer und obscöner Ausführlichkeit erzählt. Bei Vorgängen, bei welchen Blut vergossen wird, ist dieses aufdringlich dargestellt. Mit grösster Weitläufigkeit wird erzählt, wie die Juden in der Wüste die vom Himmel gefallenen Wachteln braten, und wie sie aus der Quelle trinken, welche Moses aus dem Felsen geschlagen hat. Das Jüngste Gericht im Dom zu Torcello giebt besonders Gelegenheit zu widerlichem und abschreckendem Naturalismus in der Darstellung der Auferstehung und der Hölle. Die Auferstehenden sind eingewickelte Mumien; sehr drastisch ist es geschildert, wie die Löwen, Elefanten, Wölfe, Panther, Greife, Fische, Vögel u. s. w. Menschen ausspeien. Das Grässliche wird besonders durch zahlreiche Totenschädel, aus deren Augenhöhlen Schlangen hervorkriechen, und durch umhergestreute Gliedmassen zur Anschauung gebracht.

Von solcher Kunst lernte die toskanisch-umbrische Malerei das Grauenhafte in der Schilderung des Todes Christi, von ihr nahm sie die manierierte und doch nachlässige und schlotterige Zeichnung herüber. Die unerfreuliche, trockene, unharmonische Farbengebung verkehrte sie bei den Kruzifixen ins Düstere und nahm sich die greisenhafte und kraftlose Grämlichkeit, die vulgären Typen zum Beispiel.

Aber auch der Wechsel zwischen dem triumphierenden und dem toten Christus am Kreuz hat sich wohl nicht ganz ohne Einfluss der

1) Die ältere Hälfte der Mosaiken in der Vorhalle von San Marco wird noch ins 12., die jüngere ins 13. Jahrhundert gesetzt.

byzantinischen Kunst vollzogen, wenn auch der Hauptgrund die Predigten des heiligen Franz gewesen sein werden. Denn die byzantinische und die abendländische Kunst standen in dieser Beziehung miteinander im Gegensatz; bei keiner von beiden war einer der zwei Typen absolut herrschend, sondern Ausnahmen kommen auf jeder Seite vor, aber im allgemeinen stellte die byzantinische Kunst schon im 10. Jahrhundert immer den sterbenden Christus am Kreuz dar, während die abendländische bis zum 13. Jahrhundert den triumphierenden weitaus bevorzugte, ja im mittleren Italien ausschliesslich anwandte. Kraus [1]) hat diesen Unterschied sehr fein daraus abgeleitet, dass Morgen- und Abendland in Bezug auf die Feier des Leidens Christi und seiner Auferstehung einer verschiedenen Auffassung und Praxis huldigten. In der griechischen Kirche ist der Charfreitag der Hauptfeiertag als Zeitpunkt der Erlösung, während in der römischen Kirche der Ostersonntag, als Tag der Auferstehung, diese Stellung einnimmt.

Der Übergang vom triumphierenden Christus zur abschreckenden Darstellung seines Todes und die Ausstossung des traditionellen altchristlich-lateinischen Elementes in der Kunstform scheint sich allmählich vollzogen zu haben, denn wir sind wohl berechtigt, die Kruzifixe, welche den Tod noch mild und friedlich darstellen und auch in der Form noch nicht ganz so roh sind, als die frühesten anzusehen. Das Kruzifix in San Pierino zu Pisa zeigt den Heiland noch mit jugendlich schönem Gesicht. Die im Schmerz zusammengezogenen Züge sind wahrhaft ergreifend.[2]) Von edler Auffassung ist auch das Kruzifix in der Cappella maggiore des Campo santo zu Pisa.[3]) (Abb. 71.) Der Heiland hat den Kopf sterbend zur Seite geneigt und friedlicher Ausdruck liegt auf seinen Zügen. In den beiden Scenen, welche die Begegnung zu Emaus und den Unglauben des Thomas darstellen, ist Christus sogar nicht ohne Hoheit. Die Malerei ist hell und von heiterer Farbenskala. Es ist, als ob die Maler bei diesen beiden Werken durch besonders ausführliche Betonung des

1) Gesch. der christl. Kunst II, 317.

2) Oben Gott thronend, die Ausgiessung des heiligen Geistes, zwei Engel mit Weltkugel und Scepter. An den Enden der Querarme: Maria und Johannes. Unten: Petrus und die Magd. Bei diesem Kruzifix ist die Beschreibung von Crowe und Cavalcaselle, welche das Gesicht des Heilands alt und düster nennen, besonders ungenau.

3) Oben Gott thronend, vier Erzengel und zwei Seraphim. Querarme: Maria und Johannes und die beiden anderen Marien. Seitenstücke: Kreuzabnahme, Klage um den Leichnam des Herrn, Grablegung, die Marien am Grabe, Begegnung in Emaus, Unglaube des Thomas. Unten Christus in der Vorhölle.

Himmlischen und der ewigen Herrlichkeit Christi die Darstellung des Todes paralysieren wollten, denn bei dem Kruzifix in S. Pierino ist

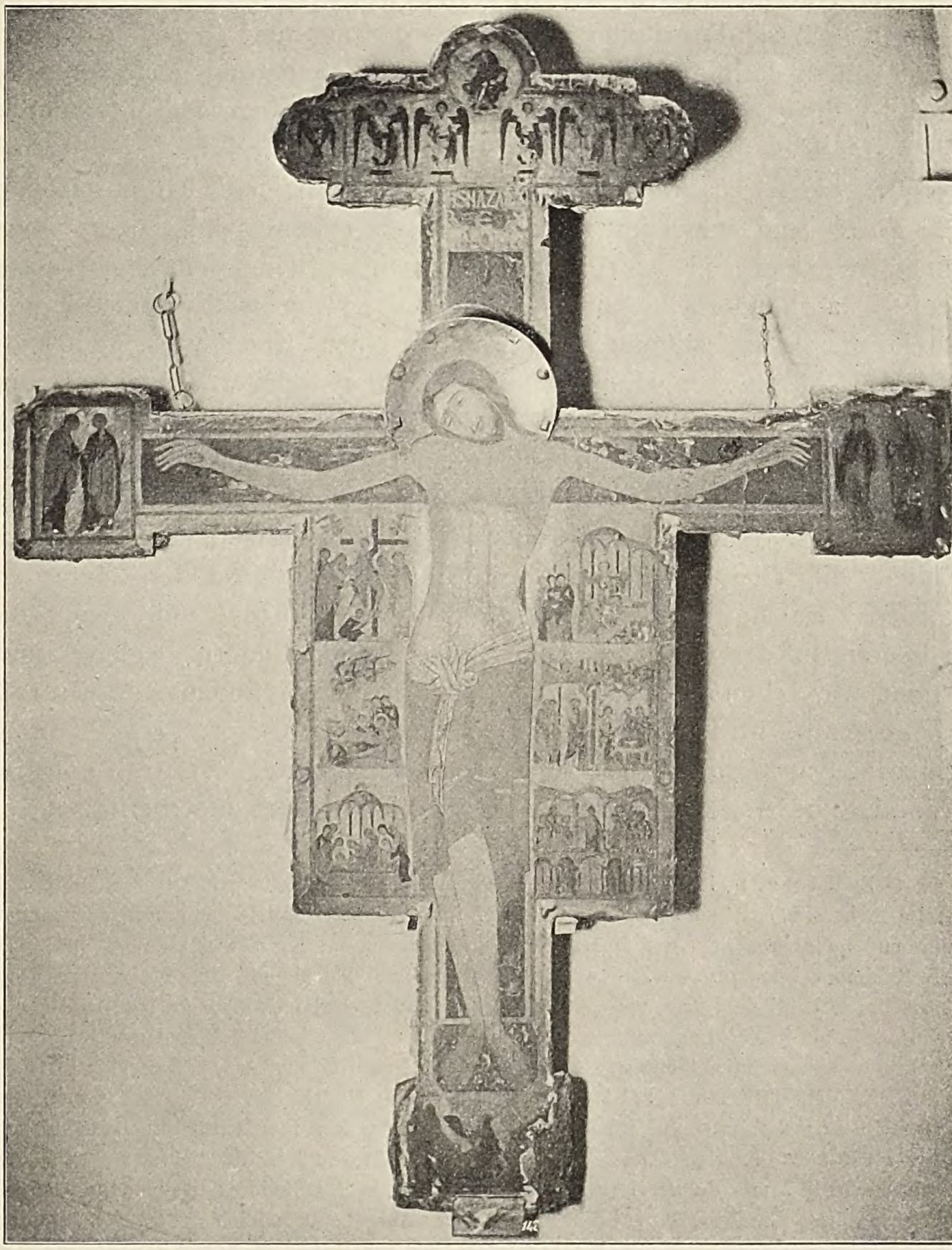


Abb. 71. Kruzifix in der Cappella maggiore des Campo santo in Pisa.

zu Häupten Christi nicht nur die thronende Gottheit mit zwei Erzengeln, die Weltkugel und Scepter halten, sondern ausserdem noch die Ausgiessung des heiligen Geistes dargestellt. Bei dem Kruzifix des

Campo santo ist die thronende Gottheit begleitet von vier feierlich dastehenden Erzengeln mit Weltkugeln und Sceptern und zwei Seraphim.

Der Naturalismus in der abschreckenden Todesdarstellung bei den späteren Kruzifixen macht sich darin geltend, dass der plumpe, geschwollene Leib Christi schwer am Kreuz hängt und nach der Seite stark ausbiegt, weil die aufgenagelten Füsse dem Herunterhängen Widerstand entgegensetzen. Die Gesichtszüge sind im Todeskampf verzerrt, die Augenbrauen nach der Mitte scharf in die Höhe gezogen. Die Füsse sind entweder mit zwei Nägeln nebeneinander oder, übereinander gelegt, mit einem Nagel befestigt. Schon seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts kommt in der Kunst, wenn auch zunächst ganz vereinzelt, die Befestigung der Füsse mit einem Nagel vor. Man legte Franz als besonderen Hinweis auf die Armut, welche das ganze Leben Christi umgab, den Ausspruch in den Mund, es sei dem Heiland bei der Kreuzigung nicht einmal die genügende Anzahl von Nägeln bewilligt worden, statt vier nur drei. Durch diesen angeblichen Ausspruch des Franz ist die Darstellung mit drei Nägeln, die seit etwa 1275 sehr schnell die alleinherrschende wurde, vielleicht besonders befördert worden. Solche Kruzifixe mit dem toten Christus, von denen die grösseren in der Regel von denselben kleinen Bildern begleitet sind, welche wir schon früher kennen gelernt haben, finden sich überall in Toskana und auch in Umbrien, zu Florenz, Pisa, Lucca, Pistoja, San Gimignano, Arezzo, Castiglione Aretino, Perugia, Assisi, Gualdo.[1]) Ein solches Werk kommt auch in Oberitalien vor

1) Zu Florenz in den Uffizien unter Nr. 4*) (* bedeutet von Crowe und Cavalcaselle nicht erwähnt). — Zu Pisa in San Martino, in der Cappella maggiore des Camposanto und im oberen Saal der Opera des Domes; ferner das Kruzifix des Giunta Pisano in S. S. Raniero e Leonardo. — Zu Lucca im Palazzo pubblico ein mit dem Malernamen Deodatus filius Orlandi de Lucca und der Jahreszahl 1288 bezeichnetes Kruzifix (von Crowe und Cavalcaselle als in den Lagerräumen des Schlosses zu Parma befindlich und aus S. Cerbone bei Lucca stammend aufgeführt. Sie geben die Inschrift ungenau. Diese lautet: A.D. MCCLXXXVIII DEODATI FILIV̊ ORLNDI DE LVCH ME PINXIT. Oben Gott Vater, an den Querarmen Maria und Johannes. Das ganze stark aufgefrischt.) Ein gänzlich neu aufgemaltes und den Leib Christi entlang ausgeschnittenes Kruzifix befindet sich in der Sakristei von S. Maria de' Servi zu Lucca, ein anderes in S. Donnino derselben Stadt (beide von Crowe und Cavalcaselle in der italienischen Ausgabe fälschlich unter den mit dem triumphierenden Christus aufgezählt). Ferner stammt aus Lucca das dem Bonaventura Berlinghieri zugeschriebene Diptychon in der Akademie zu Florenz, dessen eine Tafel Christus am Kreuz darstellt. (Die andere Tafel enthält die Halbfigur der Madonna mit Kind, daneben die Heiligen Petrus, den Täufer und Clara. Unten fünf stehende Heilige, Andreas, Antonius, Michael, Franz, Jakobus. — Zu Pistoja wird nach Crowe und Cavalcaselle ein Kruzifix im Vorraum des Domkapitels**) (** bedeutet, dass ich das Werk nicht gesehen habe) aufbewahrt, ein anderes nach Thode (Repertorium 1890) in S. Francesco**). — Zu

und zwar in S. Eustorgio zu Mailand, wahrscheinlich von einem Maler in Cremona verfertigt. An zweien dieser Kruzifixe haben wir noch einen bestimmten Fingerzeig, dass sie unter dem Einfluss des Franz

San Gimignano befinden sich im Palazzo pubblico zwei Kruzifixe*), von denen das kleinere ganz aufgemalt ist. (Das grössere hat oben die Ausgiessung des heiligen Geistes, an den Enden der Querarme Maria und Johannes und die drei Marien; als Seitenstücke: Judaskuss, Christus vor Kaiphas, Geisselung, Verspottung, Christus im Begriff die Leiter zum Kreuz hinauf zu steigen, Klage um den Leichnam Christi. Das kleinere oben Gott, an den Querarmen Maria und Johannes.) — Zu Arezzo ist ein kolossales Kruzifix in S. Domenico**) und eins von Margaritone in S. Francesco links beim Eingang; ein dem Margaritone nahestehendes Kruzifix befindet sich nach Crowe und Cavalcaselle in San Francesco zu Castiglione Aretino**). — In der Pinakothek zu Perugia sind drei Kruzifixe, zwei kleinere*) und ein kolossales vom Jahre 1272 aus San Bernardino stammend (fälschlich dem Margaritone zugeschrieben. Thode sagt irrtümlich, dass es aus S. Francesco stamme, während Crowe und Cavalcaselle in der deutschen sowohl wie in der italienischen Ausgabe es noch in S. Bernardino aufführen. Von derselben Hand scheinen vier kleinere Tafeln in der Pinakothek zu Perugia zu sein, welche unter den Nummern 21—24 aufgestellt sind und den segnenden Franz, die Kreuzabnahme und Grablegung, eine Heilige und Franz darstellen. Demselben Künsler schreibt Thode im Repertorium für Kunstwissenschaft 1890 ein auf beiden Seiten bemaltes, aus Assisi stammendes Kruzifix im erzbischöflichen Museum von Köln zu.) — Zu Assisi hängt in der Apsis von S. Chiara ein grosses, in der Renaissancezeit fast ganz neu aufgemaltes Kruzifix, welches unter der Äbtissin Benedetta, der Nachfolgerin der im Jahre 1253 gestorbenen heiligen Clara, entstanden ist. (Von Crowe und Cavalcaselle in der italienischen Ausgabe I, Seite 272 erwähnt.) Das Kruzifix des Giunta Pisano vom Jahre 1236, das an einem Querbalken in der Oberkirche von S. Francesco hing, befindet sich jetzt in Gualdo (es war eine Zeitlang verschwunden, ein Priester hatte es verkauft; es fiel dann der Regierung in die Hände, welche es wieder nach Gualdo zurückbringen liess). Ein anderes halblebensgrosses Kruzifix desselben Malers wird in S. Maria degli Angeli bei Assisi aufbewahrt, ein anderes von demselben Format hängt in der zweiten Sakristei der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi*).

Ein Kruzifix mit dem toten Christus von der Hand eines byzantinischen Künstlers befindet sich in der Kirche S. Francesco zu Bologna. Ebenso wie in den italischen hängt der Heiland mit nach links ausgebogenem Leibe am Kreuz, die Augenbrauen sind nach der Mitte vor Schmerz in die Höhe gezogen. Der tiefe Ernst ist hier allerdings auch schon finster geworden, aber der Ausdruck hat nichts Abschreckendes, sondern ist edel und würdig, das Gesicht mit dem breiten Nasenansatz und dem leicht gebogenen feinen Nasenrücken ist von edlem Typus; Mund und Kinn, bei den italischen Kruzifixen oft so abstossend hässlich, sind hier noch schön. Das Haar ist von schöner kastanienbrauner Farbe und sorgfältig gezeichnet. Die Muskulatur des Körpers neigt auch hier zum Schematischen, aber sie ist keineswegs handwerksmässig und verständnislos mit schwarzen Strichen eingezeichnet. Der Brustmuskel ist durch eine tiefe untere Schattenlinie hervorgehoben. Doch sind die Arme dünn und fleischlos, die Finger steckenartig wie bei den italischen Kruzifixen. Beide Füsse sind nebeneinandergenagelt. Die Falten des Lendentuches sind sorgfältig gezeichnet und verraten die Absicht zu schmücken durch ihre reiche, gewählte Lage und die Aufhöhung mit Goldlichtern. Am linken Kreuzarm steht die Madonna, die Hand klagend auf die Brust gelegt, das Haupt schmerzlich zur Seite geneigt. Die Figur ist sehr zerstört. Die Figur der gegenüberliegenden Seite fehlt ganz. Oben steht die lateinische Inschrift: Hic Nazarenus rex Judeorum. Neben der Madonna sind noch Reste der griechischen Inschrift $\overline{MP}$ $\overline{\Theta V}$ zu erkennen.

von Assisi entstanden sind, denn bei dem des Margaritone in S. Francesco zu Arezzo umklammert der Heilige die Füsse des Herrn, und bei dem aus S. Bernardino in der Pinakothek zu Perugia vom Jahre 1272 betrachtet Franz knieend die Wundmale der Füsse, aus welchen das Blut herabströmt. Das Kruzifix von Giunta Pisano, das ursprünglich in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi an einem Querbalken hing und sich jetzt in Gualdo befindet, ist mit der Jahreszahl 1236 versehen, wodurch festgelegt ist, dass Kruzifixe mit dem toten Christus schon in diesem Jahre gemalt wurden, während das letzte datierbare Kruzifix mit dem triumphierenden Heiland aus dem Jahre 1238 stammt. Es ist anzunehmen, dass beide Arten eine Zeitlang nebeneinander angefertigt worden sind.

Die Kruzifixe scheinen damals die Hauptaufgabe der Maler gebildet zu haben, aber es kommt auch eine grössere Anzahl anderer Tafelbilder vor. Nicht bei allen wirkte der byzantinische Einfluss ganz so unheilvoll wie bei den Kruzifixen, auch drang er nicht bei allen Werken und in allen Künstlern gleichmässig durch. Es entstanden vielmehr zwei Hauptrichtungen, die eine suchte das Heil in möglichst enger Anlehnung an die byzantinische Kunst und nahm sich dabei bald bessere, bald schlechtere Muster, die andere verfuhr, ohne die byzantinischen Einflüsse ganz abzuweisen, hauptsächlich in einheimischer naiver Roheit, war aber dafür natürlicher. Zwischen beiden gab es auch vermittelnde Werke.[1]) Auch bei den Kruzifixen ist keine strenge Scheidung durchzuführen derart, dass alle mit dem triumphierenden Christus möglichst frei von byzantinischen Einflüssen wären, während die anderen gänzlich byzantinisierten, vielmehr sind stark oder schwach byzantinisierende unter beiden Arten vertreten (gar nicht byzantinisierende nur unter den ersteren). Die mit dem toten Christus jedoch entlehnen von der byzantinischen Kunst mit wenigen Ausnahmen immer die schlechten Elemente der Spätzeit, die mit dem triumphierenden dagegen wissen ihr einige ihrer Schönheiten abzusehen. Sehr bezeichnend dafür, dass die byzantinische Richtung die durchaus herrschende war, ist es, dass fast alle Künstler, deren Namen uns erhalten sind, und die doch wohl die berühmtesten ihrer Zeit waren, ihr angehören: Giunta Pisano, Guido da Siena, Margaritone d'Arezzo, Deodato Orlandi von Lucca; nur die Berlinghieri stehen auf der anderen Seite. Merkwürdigerweise

1) Thode im Repertorium für Kunstwissenschaft 1890. Thode glaubt eine Entwicklung innerhalb des byzantinisierenden Stils zu grösserer Freiheit der Form erkennen zu können. Mir scheint dazu die Datierung der Denkmäler zu lückenhaft und ein unsicheres Hin- und Herschwanken wahrscheinlicher zu sein.

macht Siena unter den anderen toskanischen Städten eine Ausnahme, indem es keine Kruzifixe aus dem 13. Jahrhundert aufzuweisen hat. Dafür aber ist es an Zahl der Tafelbilder anderen Gegenstandes allen übrigen Städten in Toskana und Umbrien überlegen. Besonders charakteristisch für Siena ist die Vermischung von Malerei und Plastik, indem die einzelnen Figuren zuweilen nicht in Malerei, sondern in Relief modelliert wurden. Die Künstler suchten dadurch augenscheinlich ihre Bilder interessanter zu machen, als es ihnen bei ihrem gänzlichen Unvermögen in Malerei allein möglich war. [1]) In Siena wurde den Malern auch eine Aufgabe gestellt, welche ihnen von grossem Nutzen hätte sein können, wenn die Kunst auf einer höheren Stufe gestanden hätte. Im Archiv des Palazzo del Governo nämlich hat sich eine Reihe von Buchdeckeln der Rechnungsbücher erhalten, auf welchen die Bildnisse der Kämmerer gemalt sind. Der älteste Buchdeckel stammt vom Jahre 1257 oder 1258 und stellt einen Mönch in weisser Kutte dar, welcher an einem Tisch sitzt und das Rechnungsbuch in der Hand hält. Die anderen stammen aus den Jahren 1264, 1269 und 1279. Die ersten beiden haben ganz natürliche Porträts, die schlecht und recht nach der Wirklichkeit genommen sind und auch ganz gut und verständlich in der Bewegung gerieten. In den beiden letzten aber hat der Maler unverständigerweise versucht, sich dem byzantinischen Gesichtstypus zu nähern. Die ersteren beiden beweisen, dass die Kunst viel weiter gekommen wäre, wenn sie andauernd naiv verfahren und nicht immer von einem fremden Vorbild zu lernen getrachtet hätte. So aber blieb das Unvermögen der Künstler so gross, dass die Schulen der verschiedenen Städte, ja der verschiedenen Landschaften sich nur wenig voneinander unterscheiden und z. B. die Gemälde in der Pinakothek zu Pisa, darunter zwei fünfteilige Altartafeln mit Halbfiguren von Christus, der Madonna und Heiligen, die eine von Deodato Orlandi im Jahre 1301 verfertigt, und das Triptychon in der Cappella S. Agnese zu S. Chiara in Assisi mit der Madonna und acht Scenen aus dem Leben Christi durch die gemeinsame Roheit und die gemeinsame ungeschickte Nachahmung schlechter byzantinischer Vorbilder miteinander verwandt sind.

Unter den toskanischen Malern des 13. Jahrhunderts, welche vor und neben Cimabue arbeiteten, ragen drei besonders hervor: Giunta

1) Eine rohe Tafel mit Christus in Relief vom Jahre 1215 in der Akademie zu Siena. Eine Jungfrau mit dem Kinde, die Crowe und Cavalcaselle im Oratorium zu S. Ansano im Castel vecchio aufführen und die vielleicht identisch ist mit dem unter 71 in der Domopera zu Siena aufgeführten Bilde.

Pisano, Guido da Siena und Margaritone von Arezzo. Aber ihre Werke unterscheiden sich von den bisher erwähnten nur dadurch, dass sie etwas sorgfältiger in der Arbeit sind; im übrigen tragen sie dieselben Kennzeichen einer ganz tief stehenden Kunst an sich. Jeder der drei Maler scheint eine Specialität gehabt zu haben, welche er besonders pflegte.

Von Giunta Pisano sind nur Kruzifixe sicher bekannt. Es sind drei mit dem Namen bezeichnete erhalten. Eins befindet sich in Pisa selbst in der Kirche S. S. Ranieri e Leonardo, die beiden anderen sind für Assisi gemalt worden. Das eine kolossale hing an einem Querbalken in der Oberkirche von S. Francesco und befindet sich jetzt in Gualdo. Es ist mit der Jahreszahl 1236 bezeichnet, wodurch bewiesen wird, dass die künstlerische Thätigkeit des Giunta schon der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört. Das andere halb lebensgrosse wird in S. Maria degli angeli bei Assisi autbewahrt.

Guido da Siena scheint namentlich Madonnenmaler gewesen zu sein, denn keine anderen Bilder von ihm sind erhalten. Betreffs der Lebenszeit dieses Künstlers stehen einander zwei Ansichten gegenüber. Die einen setzen ihn in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, indem sie die Jahreszahl auf seinem bezeichneten Bilde aus San Domenico, welches sich jetzt im Palazzo pubblico zu Siena befindet, lesen, wie sie jetzt dasteht MCC XX I, 1221, die anderen ergänzen in den Lücken zwei oder drei, bei einer Wiederherstellung des Bildes angeblich ausgefallene Zahlenzeichen und kommen dadurch auf die 70 er oder 80 er Jahre des 13. Jahrhunderts.[1]) Der Streit um diese Jahreszahl ist zu so bedeutendem Umfang angewachsen, weil man bei Annahme der früheren Lebenszeit glaubte, den Ruhm der erste Erneuerer der Kunst gewesen zu sein, dem Cimabue nehmen und dem Guido zuerkennen zu müssen. Das scheint mir unberechtigt; denn Guido ist ein so schwacher Künstler und erhebt sich so wenig über den allgemeinen Mangel an Können, dass man ihm in keinem Falle eine irgendwie bedeutende Stellung innerhalb der Kunstgeschichte anweisen darf. Die Einführung des byzantinischen Stils in Toskana als seine persönliche That anzusehen,[2]) dafür fehlt jeder Beweis. Sie hat, wie wir gesehen haben, ganz andere

1) Für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts haben sich erklärt: Gaetano Milanesi: Della vera età di Guido im Giornale Storico degli Archivi Toscani III, 1859, Henry Thode: Franz von Assisi 1895, und Joseph Strzygowski: Cimabue und Rom 1888. Dagegen tritt Wickhoff in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1889, Seite 244—286 für die Ansicht ein, dass die Jahreszahl 1221 die ursprüngliche wäre. Auch Thode hat seine frühere Ansicht geändert und pflichtet im Repertorium 1890 Wickhoff in dieser Beziehung bei.

2) Thode, Repert. 1890.

Ursachen und lag im allgemeinen Zuge der Zeit. Die Veränderung in der Madonnenauffassung, welche sich in seinen Bildern gegenüber den früheren offenbart, kann man wohl kaum ihm persönlich zuschreiben, sondern sie wird, da sie religionsgeschichtliche Gründe hat, viel eher Vorschrift seiner Auftraggeber gewesen sein.

Mit Recht ist bei der Madonna aus San Domenico zu Siena darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Köpfe der beiden Hauptfiguren im 14. Jahrhundert ganz neu aufgemalt worden sind.[1]) Zur Stilkritik können nur noch die sechs kleinen Engel, welche über die Wand hinter dem Thron hervorschauen und ziemlich unberührt sind, herangezogen werden, sowie die allerdings nicht ganz unberührte Oberleiste mit der Halbfigur des Heilands zwischen zwei Engeln (Abb. 69). Diese Figuren haben ganz rohe, empfindungslose Gesichter, und das früher, als man die Übermalung noch nicht beachtete, von der Kunstgeschichte so gepriesene Werk sinkt auf das gleiche Niveau herab wie die beiden anderen bekannten Madonnenbilder desselben Malers. Diese in der Akademie zu Siena[2]) und in der Pinakothek zu Arezzo[3]) stimmen so genau miteinander überein, dass es schwer zu begreifen ist, wie das letztere so lange dem Margaritone hat zugeschrieben werden können.[4])

Wenn die Madonnenbilder des Guido da Siena auch künstlerisch nur geringen Wert haben, so sind sie doch, wie schon angedeutet, kulturgeschichtlich von grosser Wichtigkeit, denn sie zeigen wie alle Madonnenbilder nach dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts einen gegen früher veränderten Typus. Die byzantinische Kunst hatte den zuerst in der ravennatischen Kunst und zwar in den Mosaiken an den Oberwänden von S. Apollinare nuovo auftretenden Typus der thronenden Madonna besonders ausgebildet. Sie sitzt hoheitsvoll auf einem prächtigen Thronsessel da, das Kind gerade und steif vor sich haltend, beide blicken voll und unbeweglich aus dem Bilde heraus, als unnahbare

1) Crowe und Cavalcaselle und Thode im Repertorium für Kunstwissenschaft 1889.

2) Unter Nr. 17 aufgestellt.

3) Aus S. Francesco stammend.

4) Da es von Wichtigkeit ist, wenn zwei unabhängig voneinander zu derselben Überzeugung kommen, erwähne ich, dass ich bei meiner Bestimmung der Aretiner Madonna auf Guido da Siena noch nicht wusste, dass Strzygowski in seinem Buch Cimabue und Rom 1888 Seite 150 schon darauf aufmerksam gemacht hatte. — Dem Guido da Siena wird auch ein Bild im Palazzo pubblico zu San Gimignano zugeschrieben, welches ganz aufgemalt ist. Man kann noch erkennen, dass die Madonna ursprünglich gesessen hat, während sie jetzt steht. Die ursprüngliche Anordnung stimmt mit der auf den anderen Bildern Guidos überein. In die Richtung des Guido gehört auch ein Madonnenbild in den Uffizien zu Florenz Nr. 5. Thode (Repert. 1890) weist dem Guido auch das Brustbild einer Madonna im Besitz des Herrn Arnoldo Corsi in Florenz zu.

Gottheiten, welche Anbetung und Verehrung heischen. In der Regel wird dieser Ausdruck noch dadurch erhöht, dass ein Gefolge von Engeln in langen Prachtgewändern den Thron feierlich umsteht. Sehr bezeichnend dafür, dass der ausserravennatischen Kunst Italiens die Idee der thronenden Madonna und den Italikern überhaupt der Gedanke, der Maria eine so hohe Verehrung angedeihen zu lassen, ursprünglich sehr fern lag, ist die Wirkung, welche der Beschluss des Konzils von Ephesus vom Jahre 431 auf die Madonnendarstellung Italiens hatte. Auf diesem Konzil wurde Maria als Gottesgebärerin proklamiert. Während aber die ravennatische und ihr folgend die byzantinische Kunst daraus das Ideal der feierlich thronenden, von Engeln bedienten Madonna ableitete, in diesem Dogma also eine Erhebung Marias erblickte, benutzte die römische Kunst gerade umgekehrt diesen neuen Lehrsatz zunächst nur zur Verherrlichung Christi schon als Kind, sah darin also noch eine kräftigere Betonung der Göttlichkeit Jesu. Die Mosaiken vom Triumphbogen von S. Maria maggiore zu Rom nämlich, welche, wie schon mehrfach erwähnt, Papst Sixtus III. im Anschluss an das Konzil von Ephesus herstellen liess, zeigen bei der Anbetung der Magier nicht mehr wie bisher die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoss, sondern der Christusknabe sitzt allein auf einem breiten, prächtigen Thron, welcher von vier Engeln bewacht wird, und Maria und Joseph sitzen bescheiden auf Stühlen zu seinen beiden Seiten. Bei der Verkündigung allerdings ist Maria von drei Engeln umgeben, aber sie sitzt doch in sehr bescheidener Haltung auf einem einfachen Stuhl, und das Gefolge von Engeln gilt wohl mehr dem göttlichen Leben, das in ihrem Schoss erweckt wird, als ihr selber. So ist es erklärlich, dass, wie wir früher gesehen haben, der Typus der thronenden Madonna erst durch die byzantinische Kunst in Italien eingeführt wurde, und wir in fast jedem einzelnen Fall, wo er auftritt, byzantinischen Einfluss feststellen können. So zwingend aber war dieses Vorbild, dass, wo die Madonna auf italischen Darstellungen überhaupt sitzt, sie als thronende Madonna ganz nach byzantinischer Weise erscheint, steif und feierlich geradeausblickend und das Kind steif und gerade vor sich haltend. Nur in der stehenden Madonna und im Brustbild behielt man die natürlichere Stellung bei, in welcher die Madonna das Kind auf dem linken Arm hält.[1]) Aber es giebt für die Darstellung der thronenden Madonna nach byzantinischer Weise in Italien eine Grenze, sie ist nur bis zum Jahre 1225 nachzuweisen. Auf den Bildern des Guido und Cimabue dagegen ist die Madonna zur liebenden Mutter

1) Vergl. Kapitel I, S. 8, 29, 70, 113, 148 dieses Buches.

und Christus zum liebevollen Sohn geworden. Das Kind sitzt auf dem linken Knie der Mutter, und sie hält es mit dem linken Arm, beide wenden sich einander zu.[1]) Die Mutter hat sich im Körper nur wenig nach ihrer Linken gedreht, sie blickt noch aus dem Bilde heraus, aber neigt das Haupt ihrem Sohn zu. Dieser hat sich scharf nach seiner Rechten der Mutter zugewendet, er blickt nicht mehr den Beschauer an, sondern scheint den Segen der erhobenen Rechten zwischen dem Anbetenden und der Madonna zu teilen. Ebenso wie die Änderung in der Auffassung des Gekreuzigten ist dieser Wechsel in der Madonnendarstellung auf die Einwirkung des Franz von Assisi zurückzuführen. In diesen Madonnenbildern ist die höchste und reinste Liebe, die es giebt, die Mutterliebe, zur Vertreterin der christlichen Liebe geworden, als deren Apostel Franz die Welt durchzogen hatte. Mit wie rührenden und ergreifenden Worten hatte er sie wohl seinen Hörern geschildert, wie lebendig waren vor ihren Augen die innigen Beziehungen zwischen Mutter und Sohn geworden. Anders als beim toten Christus am Kreuz deckt sich hier die Umgestaltung, welche die Madonnenabbildung unter dem Einfluss des Franz erfuhr, mit dem altchristlichen Kunstideal, denn auch damals verherrlichte man Maria als Mutter, wie es uns vor allem jene früheste bekannte Madonenndarstellung zeigt im Cömeterium der heiligen Priscilla aus dem Ende des 1. oder Anfang des 2. Jahrhunderts, in der Maria auf einem Stuhl sitzt und ihr Kind liebevoll an den Busen drückt. Ganz bis zu dieser gemütvollen genreartigen Darstellung wagte die Kunst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts noch nicht zurückzukehren, das blieb erst dem 15. Jahrhundert und namentlich Raphael vorbehalten, man hielt noch die Mitte zwischen der altchristlichen und der byzantinischen Madonna. Maria sitzt nach wie vor auf einem prächtig verzierten Thron in reichen, auf den Falten oft mit Gold gehöhten Gewändern da, sie ist meistens von klein gebildeten Engeln begleitet und blickt nach wie vor den Beschauer ernst und feierlich an. Das Christuskind behält gern noch die Rolle, das Abzeichen seines Prophetenamtes, in der linken Hand und feierlicher Ernst liegt noch auf seinen Zügen. In der Regel weist die Madonna noch mit der erhobenen Rechten auf das Kind als den Heiland der Welt hin, nur zögernd wird das andere genrehafte Motiv eingeführt, dass sie mit der Rechten zärtlich das eine Füsschen des Kindes fasst. Dadurch, dass in vielen Fällen Maria und nicht das Kind den Beschauer anblickt, wird sie als die Hauptperson des Bildes bezeichnet, was dem Aufschwung

1) Auf diesen Wechsel in der Darstellung hat zuerst Strzygowski in seinem Buch Cimabue und Rom, Wien 1888 aufmerksam gemacht.

der Marienverehrung auf italischem Boden im 13. Jahrhundert entspricht.

Der dritte unter den vorgenannten Künstlern, Margaritone von Arezzo, steht noch eine Stufe tiefer als seine Kunstgenossen. Es ist zwischen ihnen ein ähnlicher Unterschied wie zwischen der Fassade von S. Maria della Pieve zu Arezzo und dem Dom von Pisa. An der Aretiner Kirche wird das schöne Vorbild reicher Dekoration mit Säulchen in verschiedenen Stockwerken, welches der Dom zu Pisa gegeben hatte, roh und ohne jedes Verständnis nachgeahmt. Ebenso sind die Skulpturen in Arezzo noch roher und klobiger als in den toskanischen Nachbarstädten. Durch den Umfang seiner Thätigkeit aber zeichnete sich, soweit unsere Kenntnis reicht, Margaritone vor Giunta und Guido aus, indem er verschiedenartige Gegenstände darstellte. Sein kolossales Kruzifix in S. Francesco zu Arezzo haben wir bereits kennen gelernt;[1]) mehrere Tafelbilder mit verschiedenen Heiligen bewahrt die Nationalgalerie zu London auf, eins befindet sich in der Kirche delle Vertighe bei Monte San Savino. Seine Hauptaufgabe aber scheint die Herstellung von Franzbildnissen gewesen zu sein, die meist etwas unter lebensgross sind, und von denen sich eine Reihe erhalten hat.

Unter allen Bildnissen des Franz von Assisi kann nur das im Sacro Speco zu Subiaco auf die Wand gemalte Anspruch auf unmittelbare Porträtähnlichkeit machen (Abb. 72). Leider haben wir über den Besuch des frommen Bruders in Subiaco kein authentisches Zeugnis. Nur die Tradition berichtet davon. Nachdem Franz im Winter 1221 auf 1222 in Süditalien gewesen war, kehrte er über Gaeta nach Assisi zurück. Er soll dabei den Weg durch das Sabinergebirge genommen und Sabiaco besucht haben, um an der durch Benedikt geheiligten Stätte zu beten. Für die Wahrscheinlichkeit dieses Besuches spricht in erster Linie das Bildnis des Franz im Sacro Speco, das in seiner für jene Zeit erstaunlichen Individualität durchaus den Eindruck macht, als wäre es nach dem Leben gemalt. Ferner spricht dafür, dass Franz ja fortwährend Italien nach allen Richtungen durchreiste. Da liegt es sehr nahe, dass er auch jenen Ort besucht hat, wo der Begründer der Mönchsorden im Abendlande, dem er nacheiferte, und den er als seinen Vorläufer besonders verehren musste, seine Wirksamkeit be-

1) Das dem Margaritone zugeschriebene Kruzifix in der Pinakothek zu Arezzo stammt wohl erst aus dem 14. Jahrhundert, wenn es auch noch Züge von der Kunst des 13. Jahrhunderts bewahrt.

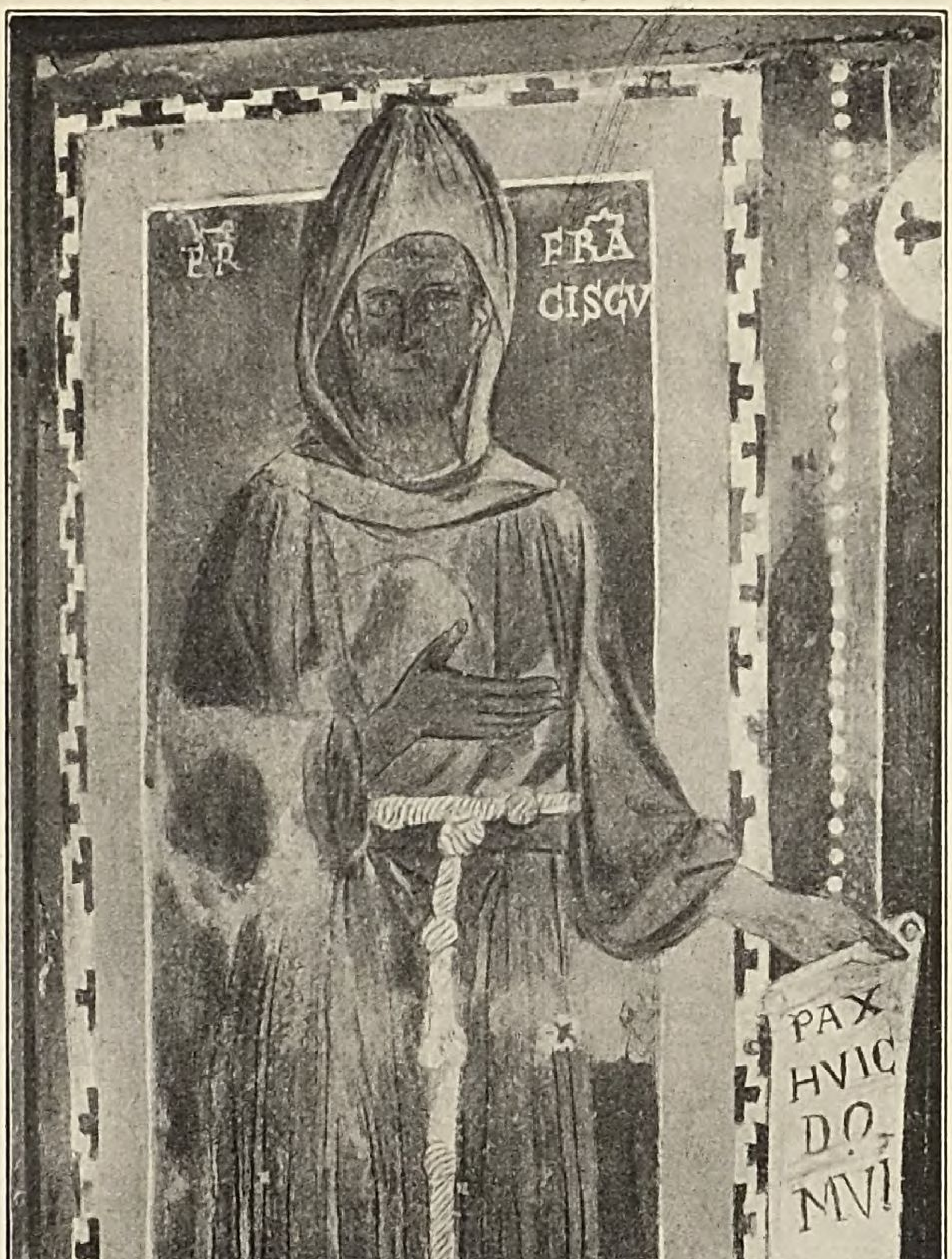


Abb. 72. Bildnis des Franz v. Assisi zu Subiaco.

gann.[1]) Das Bildnis von Subiaco zeigt ein feingeschnittenes, regelmässig geformtes Gesicht mit ruhigem, heiterem Ausdruck und klaren, durchdringenden, verstandesscharfen und doch seelenvollen Augen. Eine bewusste Nachbildung dieses Gemäldes scheint in dem Tafelbild in S. Francesco a Ripa zu Rom vorzuliegen. Es befindet sich in dem in eine Kapelle umgewandelten Zimmer, welches Franz bei seinem Aufenthalt in Rom bewohnt haben soll. Die Stellung und das Gesicht sind dem Bilde von Subiaco ähnlich. Das Antlitz ist lang und schmal, mit grossen, durchdringenden Augen, langer, schmaler Nase, kleinem Mund und spitzem Kinn. Der Ausdruck energischen Willens liegt namentlich in den Augenbrauen und in der kräftigen Nasenwurzel. Abweichend von dem Bilde zu Subiaco hat der Heilige hier schon die Wundmale. Sehr bald aber verschwindet das Frische, Heitere und Offene, welches diese beiden Bildnisse haben, und schon das Bildnis in den Kuppelmalereien des Baptisteriums zu Parma, das bald nach seinem Tode entstanden sein muss, da es die Wundmale noch nicht enthält, bringt den Typus eines Asketen, welcher fortan im 13. Jahrhundert der herrschende bleibt. Es tritt also in der Darstellung des Franz derselbe Wechsel ein, welchen wir schon bei der Abbildung des Gekreuzigten gefunden haben, der Typus des neuen Heiligen wird dem seines erhabenen Vorbildes, Christus, in der Auffassung möglichst genähert. Zu den bekanntesten ältesten Franzbildnissen gehört das Bild in einer Kapelle neben der Sakristei von S. Maria degli angeli bei Assisi, welches dem Giunta Pisano zugeschrieben wird und noch eine besondere Bedeutung dadurch bekommt, dass es laut der Inschrift in dem Buch, das Franz hält, auf dem Brett gemalt ist, auf welchem der Heilige gestorben ist (Abb. 73). Das Bild muss, wie Papini nachweist,[2]) nach 1253 gemalt sein. Der Heilige mit den Wundmalen steht vor einem ausgebreiteten Teppich, über den hinten die Halbfiguren zweier Scepter und Kugeln tragender Engel von byzantinischem Typus herübersehen. In der Rechten hält er ein goldenes Kreuz, in der Linken ein Buch, in welchem die Worte stehen: Hic mihi viventi lectus fuit et morienti.[3])

1) Thode, Franz von Assisi, stellt fest, dass die Kapelle, in welcher sich das Franzbildnis befindet, nach einer Inschrift unter dem Papstbilde im zweiten Jahre des Pontifikats Gregors IX., also 1228, ausgemalt sei. Das Franzbildnis sei von derselben Hand wie die übrigen Malereien, daher auch erst 1228 verfertigt. Allein eine völlige Übereinstimmung des Stils kann nicht behauptet werden. Ausserdem trägt, wie schon im Text bemerkt, das Franzbild so sehr die Kennzeichen eines Porträts direkt nach dem Modell an sich, dass wir bei der Annahme bleiben müssen, das Bild sei noch zu seinen Lebzeiten, also 1222, gemalt.

2) Thode, S. 84.

3) Ausführliche Aufzählung und Beschreibung aller ältesten Franzbildnisse bei Thode, Seite 79 ff.

Die mit dem Namen Margaritone bezeichneten Bildnisse des Franz in der Pinakothek zu Arezzo,[1]) in S. Francesco zu Castiglione Aretino, in der Akademie zu Siena und im Museo cristiano des Vatikan[2]) enthalten nur die Gestalt des Heiligen allein (Abb. 74). Viele andere Franzbildnisse aber, von denen das zu Pescia das frühe Datum von 1235 trägt, sind von Darstellungen aus dem Leben des Heiligen in kleinem Format begleitet. Wie in dem Typus eines Asketen wurden



Abb. 73. S. Maria degli angeli bei Assisi. Franzbildnis.

auch hierin die Kruzifixe nachgeahmt, welche ja in der Regel auch mit kleinen Darstellungen aus dem Leben des Heilands versehen waren.

1) Dasselbe, welches Crowe und Cavalcaselle im Kloster der Frati de' Zoccoli zu Sargiano bei Arezzo erwähnen. Inschrift ARGARIT' DE ARETIO PINGEBAT. Das Unterstrichene ist neu aufgemalt. Thode, Seite 88, führt beide als verschiedene Bilder auf.

2) Crowe und Cavalcaselle, Deutsche Ausgabe I, 172 sagen, dass ein von Vasari dem Cimabue zugeschriebenes Franzbildnis noch in S. Francesco zu Pisa existiert und ein Werk von Margaritone sei. Thode hat dieses Bild nicht finden können. Wahrscheinlich ist es ein Irrtum von Crowe und Cavalcaselle, den sie später selber eingesehen haben; denn in der italienischen Ausgabe wird dieses Werk nicht aufgeführt.



Abb. 74. Franzbildnis von Margaritone in der Pinakothek zu Arezzo.

Bei derartigen Franzbildnissen ist die Tafel in drei senkrecht nebeneinander stehende Streifen geteilt, auf deren mittlerem der Heilige steht, während die beiden seitlichen in eine Anzahl von kleinen Feldern abgeteilt sind. Franz ist auf allen Bildnissen, seien sie von Darstellungen aus seinem Leben begleitet oder nicht, immer etwas unter lebensgross, da man die kolossalen Dimensionen der Abbildung des Heilands vorzubehalten wünschte. Typisch ist es, dass der Heilige in der Linken ein Buch hält und mit der Rechten segnet. Die Zahl der kleinen Nebenbilder schwankt von vier bis auf zwanzig.[1]) Es handelt sich in ihnen meistens nicht um erschöpfende Erzählung des Lebensganges, sondern nur um Darstellung von Wunderthaten, wie es der Bestimmung als Altarbilder entspricht. Nur in dem Gemälde auf dem Hochaltar der Cappella Bardi in S. Croce zu Florenz mit seinen zwanzig kleinen Nebenbildern ist eine erschöpfendere Darstellung des Lebensganges versucht. Da die Maler für diese Scenen keine Vorbilder in der byzantinischen Kunst hatten, zeigt sich ihre Unfähigkeit nur um so deutlicher. Die kleinen Bilder sind nichts weiter als eine ungeschickte Bilderschrift, in welcher die Figuren in ihren betreffenden Handlungen zusammengestellt sind ohne jede innerliche Erfassung der Scene und ohne irgend welchen geistigen Ausdruck. Dabei sind gerade die Fehler der spätbyzantinischen Kunst mit Vorliebe herübergenommen. So z. B. stehen die Personen, wo eine grössere Zahl davon versammelt ist, wie bei der Predigt oder bei der Kanonisation des Heiligen, dicht gedrängt, so dass man über den Köpfen der vordersten Reihe nur die obersten Schädellinien der hinteren sieht. Die Gebärden sind meistens stark übertrieben, weil die Maler sich nicht zutrauten, auf andere Weise den Eindruck des Lebens herauszubringen. Die Gesichter sind düster und vergrämt mit schwarzen Schatten.

Wie die Franzbildnisse nach dem Vorbild der Kruzifixe, so sind nach ihrem Muster Bildnisse der geistlichen Schwester des Franz, der heiligen Clara, gemalt worden, wie das Gemälde in S. Chiara zu Assisi beweist. Die Hauptfigur ist ganz übermalt, zu ihren beiden Seiten befinden sich acht Scenen aus ihrem Leben. Eine neuere Inschrift besagt, dass die Tafel im Jahre .28., also, wenn die Inschrift authentisch ist, gegen Ende des 13. Jahrhunderts, gemalt wurde.[2]) Diesem Vorbild folgt dann wohl wieder ein Gemälde mit der heiligen Katharina und kleineren Darstellungen aus ihrer Legende in der Pinakothek zu Pisa.

1) Aufzählung und ausführliche Besprechung bei Thode, Seite 111 ff.

2) Thode, Seite 87, Anmerkung 1 nennt die volle Jahreszahl 1283, während ich nur die verstümmelte gesehen habe.

Wandgemälde sind aus dieser frühen Zeit nur sehr wenige erhalten. In Toskana nur einige Reste zu Siena und Pistoja. Reicher sind die Denkmäler in Assisi, und zwar haben die Kirchen S. Pietro und der Dom mehrere Reste aufzuweisen.[1]) Am meisten Aufmerksamkeit aber ziehen auf sich die Wandgemälde in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi an den Seitenwänden des Langhauses. Nicht etwa wegen künstlerischen Wertes, sondern wegen der hohen Bedeutung des Ortes, an dem sie sich befinden, und wegen der verhältnismässig guten Erhaltung, die wohl ebenfalls der Heiligkeit des Gebäudes zuzuschreiben ist, da man sie als der Zeit des Franz so nahestehende Denkmale nicht ganz zu zerstören wagte.

In der Unterkirche von S. Francesco (vgl. Abb. Kap. VI) betritt man zuerst eine Vorhalle, welche sich vor die Breite des Langhauses lagert. Das Mittelschiff besteht aus drei Jochen mit Kreuzgewölben. Die Vierung ist ein ebenso grosses Gewölbequadrat, wie die des Langhauses sind, die beiden Arme des Querschiffes sind mit Tonnengewölben, die Apsis, die sich unmittelbar an die Vierung anlehnt, ist mit einer Viertelkugel gedeckt. Da die Gewölbe überall ausserordentlich niedrig ansetzen und die Mauern von grosser Mächtigkeit sind, wirken die Räume kellerartig und die Architektur überaus schwer. Um diesen Kernbau legt sich zu beiden Seiten des Langhauses und an den Enden des Querhauses eine Reihe von Kapellen, welche wahrscheinlich alle — die zu beiden Seiten des Langhauses sicher — erst später[2]) angebaut sind, wobei die Mauern der Kirche durchbrochen wurden. Im Langhaus wurden dabei die früher gemalten Wandbilder teilweise zerstört. Durch diese Kapellen hat der Bau erst das rechte architektonische Leben erhalten: die Mitte erscheint

1) Zu S. Bartolommeo in Siena eine Wandlünette mit der Figur des Heilands, in der Sakristei von S. Procolo zu Pistoja Reste von Wandmalereien eines Manfredino d'Alberto. Zu Assisi sind in einer Kapelle der Kirche S. Pietro einige Reste unter der Tünche zum Vorschein gekommen, darunter die Figur eines segnenden Bischofs. Das Ornament am Eingangsbogen ist ganz unbeholfen und kindisch, teils von antiken, teils von langobardischen Erinnerungen sich nährend. Am Fusse des Ornaments sitzt ein nur mit Lendentuch bekleideter Mann, welcher die Hände auf die Knie stützt und das Ornament trägt, ein Motiv, das von der Reliefplastik des 12. Jahrhunderts bei ihrer Ausstattung der Portale herübergenommen ist. Auch in einem Raum links oben im Chor des Domes zu Assisi, von der Orgeltribüne zugänglich, sind Reste von Malereien des 13. Jahrhunderts zum Vorschein gekommen, eine Geburt Christi und eine Anbetung der Könige. — An der Fassade von S. Frediano zu Lucca befindet sich ein Mosaik, welches Christus in der von fliegenden Engeln getragenen Mandorla und die Apostel darstellt. Das Werk ist fast gänzlich erneuert.

2) Crowe und Cavalcaselle, italienische Ausgabe I, Seite 256 sagen im 14. Jahrhundert; Thode, Franz von Assisi, Seite 218 um 1300.

ernst und wuchtig, durch die Kapellen mit ihren weiten Öffnungen kommt das einzige Licht herein, und in ihren höheren und schlankeren Verhältnissen geben sie dem schweren Bau seine befreienden Ausweitungen. Andererseits aber hat die Errichtung der Kapellen die Mittelräume der Unterkirche stark verdunkelt; denn früher empfing sie durch Fenster in den Seitenwänden des Langhauses und in den Schlusswänden des Querhauses direktes Licht von aussen.

Die Wandgemälde des Langhauses sind die ältesten Dokumente malerischer Thätigkeit in den Räumen von S. Francesco. Bei ihrer Betrachtung ist die teilweise Zerstörung durch den erwähnten Umbau in Rechnung zu ziehen. Die Bilder befinden sich zu den beiden Seiten der ursprünglichen Fenster. An der südwestlichen Wand ist das Leben des heiligen Franz, an der nordöstlichen die Passion Christi in wenigen Bildern dargestellt.

Links 1. Franz sagt sich von seinem Vater los, indem er ihm seine Kleider vor die Füsse wirft. Der Bischof bedeckt ihn mit seinem Mantel. (Die ganze rechte Seite mit der Figur des Vaters ist weggebrochen, nur die Hälfte mit Franz, dem Bischof und seinem Gefolge ist erhalten.) 2. Papst Innocenz III. erblickt den Franz im Traum, wie er den wankenden Lateran stützt. (Die Figur des Franz ist zur Hälfte weggebrochen.) 3. Franz predigt den Vögeln. (Der hinter Franz stehende Mönch ist im 14. Jahrhundert aufgemalt.) 4. Stigmatisation. Christus erscheint dem Franz als Seraph am Kreuz mit Engelsgesicht. (Nur noch der Seraph erhalten.) 5. Tod des Franz. (Nur der Oberkörper des Heiligen und sieben um ihn versammelte Mönche erhalten.)

Rechts: 1 und 2. Wahrscheinlich hatte diese Arkade kein Fenster und enthielt nicht, wie auf der gegenüberliegenden Seite, zwei Bilder, sondern die Kreuzigung Christi in einem Bilde. Auf der rechten Seite des Durchgangs zur Kapelle sind einige Männer unter einem leeren Kreuz, welches wahrscheinlich zu einem Schächer gehörte, erhalten. Einer von ihnen setzt eine Leiter an das Kreuz. Auf der linken Seite stehen Johannes, Maria und die heiligen Frauen. 3. Abnahme Christi vom Kreuz. 4. Klage um den Leichnam des Herrn. 5. Nicht mehr zu erkennen.

Unter den Bildern aus dem Leben Christi ist am meisten von der Kreuzabnahme erhalten. Sie folgt ganz dem byzantinischen Kompositionsschema. Da ist Joseph von Arimathia, welcher den Nagel aus Christi Fuss zieht, und Nikodemus, der auf die Leiter gestiegen ist und den Leichnam herablässt, Maria, welche die Hand des Toten fasst und sie küsst. Das

Bett des träumenden Papstes auf dem zweiten Franzbilde ist nach byzantinischer Weise als eine Art von Matratze dargestellt, auf welcher der Schlafende halb sitzt. Die ganze Malerei erhebt sich in nichts über das Niveau der anderen bisher betrachteten toskanisch-umbrischen Arbeiten des 13. Jahrhunderts. Die Farben sind düster, die Zeichnung hässlich und roh, es sind klobige Gestalten mit derben Köpfen und tatzenartigen Händen. Die Roheit der kleineren Tafelbilder wirkt hier ins Kolossale übertragen geradezu abstossend. Die Bilder aus der Franzlegende sind etwas besser als die aus dem Leben Christi, weil der Maler an die neue Aufgabe naiver heranging. Es ist in den Figuren sogar etwas seelischer Ausdruck zu erkennen. — Die Gewölberippen des Langhauses und die Ränder der Gewölbedreiecke, sowie die Umrahmungen der Wandfelder und die Gurtbögen sind mit rohem, buntfarbigem Ornament versehen, dessen Zeichnung geistlos und kindisch ist.

Wir haben überall in ganz Toskana und in der Gegend von Assisi dieselbe Roheit der Malerei gefunden, welche sich nur von einigen byzantinischen Elementen nach Vorbildern schlechtester Art kümmerlich zu nähren versucht, sich aber nirgends so weit erhebt, um einem Stil auch nur von fern nahe zu kommen. Da so fast gar keine lokalen und persönlichen Unterschiede obwalten, ist es unmöglich, die Malereien im Langhaus der Unterkirche von S. Francesco einer bestimmten Schule oder einem bestimmten Maler zuzuweisen. Die natürlichste Annahme ist, dass ein umbrischer Lokalkünstler sie verfertigt hat. Das einzige Verdienst, das man ihnen zuerkennen könnte, ist, dass die Bilder aus der Franzlegende zum erstenmal die klare Absicht verraten, das Leben des Heiligen in seinen Hauptpunkten historisch vorzuführen, und dass sie in der Auswahl der Scenen dabei geschickt verfahren sind, aber dieses Verdienst kann ebensogut dem Auftraggeber wie dem Maler angehören.[1]) Wegen des tiefen Standes der Kunst ist es auch so schwer,

1) Meine Einschätzung der Malereien im Langhaus der Unterkirche von Assisi weicht wesentlich von derjenigen ab, welche Thode ihnen in seinem schönen Buch über Franz von Assisi zu teil werden lässt. Thode erblickt in ihnen die ersten Regungen einer neuen Kunst und stellt die Bilder aus dem Leben Christi künstlerisch über die aus dem Leben des Franz, während ich gerade umgekehrt die letzteren etwas höher schätze. Thode erblickt in dem Maler der Franzlegende denselben, der das Kruzifix in der Pinakothek zu Perugia vom Jahre 1272 verfertigt hat, und glaubt diesem „Meister des Franziskus" auch noch eine Reihe anderer Werke zuschreiben zu können. Ich habe allerdings, ohne Thodes Meinung gegenwärtig zu haben, diesem Meister, wie in der Anmerkung Seite 181 angeführt, die Tafeln 21—24 in der Pinakothek zu Perugia zugewiesen, also bestimmte künstlerische Charakterzüge herausgefunden und erst später gesehen, dass ich darin mit Thode übereinstimme. Aber hier handelte es sich doch nur um Tafelbilder, während mir eine einigermassen sichere Bestimmung von Wandbildern auf Grund von Tafelgemälden bei einem so tiefen

die Malereien zu datieren, wenn keine sicheren urkundlichen Nachweise vorliegen. Die Kirche wurde 1253 von Innocenz IV. geweiht und war in dem Jahre wohl gerade baulich fertig geworden. Wenn nicht früher sind die Malereien doch wahrscheinlich bald nach diesem Datum verfertigt.

Bisher ist Florenz, die Stadt, von welcher der Aufschwung der Malerei ausgehen sollte, noch fast gar nicht erwähnt worden, ausser mit einigen armseligen Kruzifixen. Doch befindet sich dort ein Werk, welches volle Aufmerksamkeit verdient; es ist der Mosaikschmuck in der Tribuna des Baptisteriums. In dem Gewölbequadrat, mit welchem die Apsisnische gedeckt ist, zeigt die Mosaikdarstellung in der Mitte ein grosses Rad, in dessen Mittelpunkt das Lamm steht. Die Speichen und die Felge des Rades sind mit Ornamenten geschmückt, welche nach byzantinischem Muster gearbeitet sind. In den Speichen wächst das Ornament auf der Felgenseite aus Vasen empor, zu deren beiden Seiten je zwei Vögel oder Hirsche stehen, oben endigt es in einen Kelch, und aus diesem wachsen Halbfiguren von Engeln empor, welche die Nabe des Rades stützen. Innerhalb dieses Ornaments befindet sich an einer Ausweitung jeder Speiche ein aus dem Blattwerk hervorguckender Menschenkopf. Zwischen den Speichen des Rades stehen acht alttestamentliche Gestalten. Das Rad wird von vier knieenden Männern getragen, welche auf in Mosaik dargestellten Säulenkapitellen knieen und ähnlichen Figuren an der ornamentalen Einfassung von Kirchenportalen entsprechen, wie sie die oberitalische Plastik ausgebildet hatte. Zwischen den knieenden Männern sind rechts und links an der Decke die thronende Madonna mit dem Kinde und der thronende Täufer dargestellt. Die Madonna hält in byzantinischer Weise das Kind gerade vor sich auf dem Schoss. Es ist die letzte nachweisbare Darstellung dieses Typus in der italischen Kunst.

Vorn wird die Apsis durch zwei halbrunde Bogen umgrenzt. An dem inneren sind Brustbilder von neutestamentlichen Gestalten angebracht und zwar in der Mitte Johannes der Täufer, dann Petrus und

Stande der Kunst nicht möglich erscheint. Die Darstellungen aus dem Leben Christi in der Unterkirche spricht Thode Seite 221 sogar als Jugendbilder Cimabues an, woran nach meiner Meinung nicht zu denken ist. In allen sicheren Werken Cimabues blitzt, wenn nicht mehr, ein Funke geistigen Lebens auf, welcher sie von diesem Cyklus und allen anderen bisher besprochenen Malereien himmelweit trennt. Thode hat auch mit eingehender Liebe die kleinen Bilder studiert, welche die Bildnisse des heiligen Franz zu begleiten pflegen, und glaubt in ihnen stellenweise ein frisches Naturgefühl zu finden. Bei allen diesen Bemühungen ist wohl der Wunsch, einen geistigen Nährboden für Cimabue innerhalb der Kunst von Toskana und Umbrien zu finden, der Vater der Entdeckung gewesen, und der anerkannte Scharfblick des so rühmlich bewährten Forschers hat ihn diesmal zu weit geführt.

Paulus, dann je zwei Evangelisten, zuletzt die übrigen Apostel. An dem inneren Gurt des äusseren Umfassungsbogens stehen unter Rundbogenarkaden zwölf Propheten in ganzen Figuren, an der Aussenseite dieses Bogens befindet sich ein Ornament, welches aus zwei kugelförmigen Vasen emporwächst. Diese werden von zwei auf Ungeheuern reitenden nackten Genien getragen.

Die Künstlerinschrift befindet sich unter dem in Mosaik dargestellten Kapitell links vorn. Sie lautet:

Sancti Francisci frater fuit hoc operatus
Jacobus in tali prae cunctis arte probatus.

Die Mosaiken zeigen, dass der Künstler, der Franziskanerbruder Jakobus, sich an der byzantinischen Kunst gebildet hat. Wenn er aber auch in der Gewandung, in der Haltung, ja in den Kopftypen die byzantinischen Muster nachzuahmen sucht, so werden seine Figuren doch von einem anderen Geist getragen als die byzantinischen. Es fehlt ihnen das Gefühl für Harmonie und die Sicherheit im Stil. Auch den Farbenreiz der byzantinischen Kunst hat er nicht verstanden, sondern die von der byzantinischen Kunst her bekannten Farben sind stumpf und ohne koloristisches Gefühl zusammengestellt. Andererseits gereicht es dem Künstler zum Vorteil, dass er nicht ganz in seinem Vorbilde aufgeht, denn dadurch ist seine Schöpfung freier und origineller geworden, was sich namentlich in den Köpfen ausspricht. Wenn nun auch dekorative Schönheit nicht erzielt ist, so bleibt doch die Absicht dekorativ zu wirken bestehen, und damit tritt das Mosaik in eine Reihe mit dem, wie wir gesehen haben, ungefähr gleichzeitigen Apsisschmuck von S. Clemente in Rom. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Bruder Jakobus von auswärts berufen wurde, und dass er seine Anregung von Arbeiten wie das Apsismosaik von S. Clemente zu Rom empfangen hat, wo auch Ornamentales mit Figürlichem bei Vorherrschen des ersteren verbunden ist.

Die Vorliebe für das Dekorative scheint in der florentinischen Kunst Schule gemacht zu haben, denn das in der Kirche S. Maria de' Servi zu Siena befindliche Madonnenbild des florentiner Malers Coppo di Marcovaldo hat seinen hauptsächlichsten Wert in der Schönheit der dekorativen Wirkung (Abb. 75). Nach einer Handschrift der Chigiana soll dieses Bild ursprünglich die Inschrift gehabt haben: MCCLXI Coppus de Florentia me pinxit. Da andere bekannte Daten aus dem Leben dieses Künstlers dieser Entstehungszeit nicht widersprechen,[1]) sind wir berechtigt, die Jahreszahl 1261 als richtig anzunehmen. Die Madonna

1) Strzygowski: Cimabue und Rom.

thront mit dem Kinde, das sie auf der linken Hand hält und dessen eines Füsschen sie mit der Rechten fasst, auf einem prächtigen byzantinischen Thron. Über dem Thron stehen in den Ecken des Bildes



Abb. 75. Siena. S. Maria de' Servi. Madonnenbild von Coppo di Marcovaldo.

zwei kleine byzantinische Engel. Die Köpfe von Mutter und Kind sind gänzlich übermalt, das Gesicht der Madonna zeigt jetzt den Stil des Duccio. Wie in der Gestaltung des Thrones, wie in den kleinen Engeln

ist auch in der Gewandung von Mutter und Kind die Nachahmung der byzantinischen Kunst unverkennbar, aber der Meister zeichnet sich durch seinen vortrefflichen Geschmack vorteilhaft vor allen anderen gleichzeitigen Nachahmern der byzantinischen Kunst aus, zudem hat er sorgfältig gearbeitet. Die reichen Farben der Gewänder harmonieren schön miteinander, und alle Farben sind vortrefflich auf den Goldgrund gestimmt. Die zahlreichen mit Gold gehöhten Falten sind nicht naturgemäss, aber geschmackvoll gezeichnet.

So haben wir allerdings zwei florentiner Werke, welche nicht ohne einiges Verdienst sind, aber im allgemeinen stand es, wie wir gesehen haben, um die Malerei in Toskana und Umbrien sehr schlecht. Da trat ein Mann auf, dessen Werke auf die Zeitgenossen wie eine Offenbarung wirken mussten. Es war Cimabue. Auf Vasaris Autorität hin gab man diesem Künstler allgemein den Vornamen Giovanni und liess ihn der edlen florentiner Familie de' Cimabui entstammen. Erst der glückliche Fund eines gleichzeitigen Aktenstückes im Jahre 1878 und die sich daran knüpfende neueste Forschung haben festgestellt, dass sein Vorname Cenni, die Abkürzung von Benvenuto, war, dass er als der Sohn eines Pepo zu Florenz im Sprengel von S. Ambrogio geboren wurde, und dass der Name Cimabue, unter welchen er berühmt geworden, wie bei so vielen italienischen Künstlern nur ein Beiname war.[1])

Schon in einer Äusserlichkeit tritt uns Cimabue schöpferisch entgegen. Er begnügt sich nicht damit, die allgemein gültige Form des byzantinischen Thrones, die auch von Guido da Siena nicht in ihrem Wesen verändert, sondern nur verroht worden war, für seine Bilder herüber zu nehmen, sondern er schafft eine andere Art von Thron. Der Hauptunterschied besteht darin, dass seine Sessel reine Tischlerarbeit sind — nur auf seinem frühesten Bild sind noch Beschläge mit Nagelköpfen daran —, während bei den byzantinischen Thronen immer der Goldschmied, namentlich in der Besetzung mit Edelsteinen, mitarbeitend gedacht ist.[2]) Die Teilung der Säulchen in Knöpfe, die übrigens immer mit geschnitzten Blättern überfangen sind, und Ringe ist freilich nicht Cimabues Erfindung, sondern sie kommen schon auf byzantinischen Bildern vor, wie in der Miniatur mit dem Bildnis des Nikophoros in dem Manuskript der Pariser Nationalbibliothek.[3]) Dagegen hat Cimabue, was wichtiger ist, die Stufen erfunden, welche zu dem

1) Due documenti inediti riguardanti Cimabue pubblicati per cura di Giuseppe Fontana. Pisa 1878 und Strzygowski: Cimabue und Rom.

2) Strzygowski: Cimabue und Rom.

3) Bayet: L'art byzantin. Seite 169.

Thron heraufführen. Auf den byzantinischen Bildern hielt, wie wir gesehen haben, die Madonna das Kind gerade vor sich, auf den italischen Bildern des späteren 13. Jahrhunderts aber hat sie es auf die linke Hand oder das linke Knie gesetzt. Die übrigen italischen Maler waren zu unfähig, um auf den Gedanken zu kommen, dass unter diesen veränderten Verhältnissen die Madonna auch den linken Fuss höher aufsetzen musste, um dem Kind eine feste Unterlage zu bieten. Sie zeichnen allerdings zu diesem Zweck das linke Knie höher, aber gänzlich unmotiviert, da beide Füsse nach wie vor in der gleichen Höhe aufstehen. Erst Cimabue that den weiteren Schritt zur Natur, dass er vor den Sessel Stufen legte und die Madonna den linken Fuss höher aufsetzen liess. Das ist eine künstlerische Erfindung, die für eine Zeit entwickelter Kunst gering erscheinen würde, aber für damals nicht zu niedrig angeschlagen werden darf. Doch Cimabue blieb nicht bei einem so rein äusserlichen Fortschritt stehen, sondern er führte als Erster ein neues gedankliches Motiv und zwar von grosser Schönheit ein. In den byzantinischen Madonnenbildern standen die Engel steif um den Thron der Muttergottes herum, auf den italischen des 13. Jahrhunderts schrumpften sie zu kleinen Dimensionen zusammen oder wurden ganz weggelassen. Cimabue griff wieder auf diese feierliche Begleitung zurück, welche die byzantinische Kunst der Maria und ihrem Kind gegeben hatte und zeigte somit, dass er die schönen Gedanken derselben zu würdigen wusste, aber er ging darüber hinaus. Seinem italischen Charakter, dem Sohn einer republikanischen Handelsstadt, widerstrebte das Ceremonielle, Höfische jener Darstellung, er erfand dafür etwas Neues. Die Engel sind auf seinen Madonnenbildern zu Trägern des Thrones geworden. Sie sind damit aus den ewigen Höhen des Himmels herabgeschwebt und sind eben im Begriff, ihre heilige Last auf den Erdboden niederzusetzen, damit den Menschen der gnadenbringende Anblick der Gottesmutter zu teil werde. Welch schöner Gedanke für ein Altarbild, vor dem die Madonna von den Gläubigen verehrt wird! So herrlich ist dieser Gedanke, dass Raphael ihn in seinem grössten Meisterwerk, der Sixtinischen Madonna, wieder aufnahm und darin zur höchsten Kunst entwickelte. Bei der Sixtinischen Madonna ist ein Vorhang auseinander gezogen, und aus dem lichten Jenseits, in dem eine Wolke von Engelköpfen erkennbar ist, schwebt die Madonna, wie ihr aufflatterndes Gewand beweist, zu dem Beschauer herab. Cimabue dokumentiert sich in seinen Werken als eine Persönlichkeit, aber noch mehr: als eine Persönlichkeit mit bestimmtem Lokalcharakter. Nicht wie in dem ruhigen Thronen der byzantinischen Madonna mit ihrem unbeweglichen Gefolge

hat er einen Zustand zum Vorwurf seiner Bilder genommen, sondern eine Handlung, und damit offenbart er sich als einen echten Florentiner, denn ein dramatischer Charakter ist der florentinischen Kunst zu allen Folgezeiten eigen gewesen.

Allgemein ist es jetzt anerkannt, dass die im Auftrage der Mönche von Vallombrosa für ihre Kirche S. Trinità zu Florenz gemalte Madonna, welche sich jetzt in der Florentiner Akademie befindet, das früheste unter den uns erhaltenen Werken Cimabues ist (Abb. 76). Die Pracht des Thrones, die Anordnung der Figuren in ihren allgemeinsten Zügen, die Typen der Köpfe und zum Teil auch die Gewandung sind byzantinisch, und doch bemerken wir bei näherem Zusehen gleich in diesem ersten Bilde nicht nur in den bereits angeführten Dingen, welche es mit den anderen Madonnenbildern Cimabues gemein hat, einen schlagenden Unterschied von der byzantinischen Kunst. Die Figuren sind viel weniger abstrakt als dort, die Gesichter sind voller, die Augen haben einen feuchtglänzenden Schimmer, besonders bei den Engeln fällt der üppige Mund auf. Die breite Nasenwurzel, welche in der byzantinischen Kunst zu geistloser Manier geworden war, ist hier besonders bei den Engeln und bei dem Christuskinde zum Ausdruck von Kraft und Willensenergie benutzt. Leer und seelenlos waren die Köpfe der byzantinischen Kunst in ihrer letzten Verfallzeit geworden, und ebenso waren sie bei ihren bisherigen Nachahmern in Italien. Bei Cimabue blitzt zuerst im Auge wieder das Leben auf, innige Verehrung und Bitte an den Beschauer um gleiche Andacht liegt im Blick der Engel, welche ihre Köpfe empfindsam zur Seite neigen. In dem Kopf des Heilands, in dem ein nicht unglücklicher Versuch gemacht wird, sich kindlichen Formen zu nähern, scheint eine Welt von Gedanken zu wohnen und aus den klugen Augen zu sprechen. Eine feierliche und andächtige Stimmung wollte der Künstler durch das Bild erwecken, deshalb lässt er das Christuskind nicht wie Guido da Siena seitwärts zur Mutter sich wenden, sondern nach dem byzantinischen Motiv den Kopf geradeaus richten und den Beschauer anblicken. Auch erhebt es die segnende Rechte steif und gemessen. Es war ein älterer italischer Brauch, den wir z. B. an einigen Wandgemälden der Unterkirche von S. Clemente in Rom beobachten können, die allerheiligsten Personen durch byzantinische Goldfältelung des Gewandes vor den anderen hervorzuheben, und Cimabue ist diesem Brauch in seiner Madonna und in dem Kinde des Bildes von S. Trinità ebenfalls gefolgt. Auch Maria ist individueller als auf den bisherigen Bildern, es liegt wirklich eine Andeutung von weiblichem Reiz in dem Kopf, aber wie auf allen Madonnenbildern des



Abb. 76. Florenz, Akademie. Madonna aus S. Trinità von Cimabue.

Meisters, so ist auch hier Maria die schwächste Figur, da das Weibliche seiner kräftigen Begabung am fernsten lag. Der Stuhl ist ein schwerfälliges Bauwerk, und es war ein künstlerisch nicht glücklicher Gedanke, noch vier Propheten darunter anzubringen, welche wie aus Kellerluken hervor- oder emporschauen. Sie haben den byzantinischen Typus ebenso streng beibehalten wie die Engel, aber auch in ihnen liegt Kraft und Leben. Es ist der erste schüchterne, noch kaum erkennbare Keim dessen, was Michelangelo in seinen wuchtigen Gestalten an der Decke der sixtinischen Kapelle so gewaltig entwickelt hat. Auch im allgemeinen erinnert Cimabue schon in diesem ersten Bilde an seinen grossen engeren Landsmann, seine Gestalten sind, soweit das noch sehr bescheidene Ausdrucksvermögen das erkennen lässt, ebenfalls wuchtig und vollblütig, und ein Hauch von Schwermut lagert auf ihren ernsten Gesichtern.[1])

Die erste Frage, welche sich im Anblick dieses Gemäldes aufdrängt, ist die: von wem hat Cimabue eine verhältnismässig so hohe Kunst gelernt? Wir haben den niedrigen Stand der toskanisch-umbrischen Malerei im 13. Jahrhundert kennen gelernt. Selbst Maler wie Guido da Siena und Margaritone von Arezzo erheben sich kaum über den Durchschnitt der Übrigen. Etwas besser stand es nur in Florenz, aber es ist doch sehr fraglich, ob Bruder Jakobus, der Verfertiger der Mosaiken in der Tribuna des Baptisteriums, ein Florentiner war. Seine künstlerische Heimat war Florenz jedenfalls nicht, sondern er hat sich seine Anregung aus Rom geholt, und die Madonna des Coppo di Marcovaldo fällt schon in die Zeit von Cimabues erstem Auftreten, denn wir werden seine Madonna aus Trinità um das Jahr 1260 ansetzen müssen.[2]) Ferner ist gerade das, was diese beiden Werke auszeichnet, der Sinn für das Dekorative, Cimabues schwächste Seite. Wir haben die Anordnung mit den vier Propheten unter dem Thronsessel wenig schön gefunden,

1) Zeitlich nicht allzuweit entfernt von diesem Gemälde, aber jedenfalls nach demselben möchte ich mit Thode die Madonna aus S. Francesco zu Pisa jetzt im Louvre zu Paris setzen und nicht mit Strzygowski erst in die späte Lebenszeit des Meisters. Diese frühere Entstehungszeit beweisen schon die aufflatternden stilisierten Bänder zu beiden Seiten der Engelköpfe, die sich unter allen Werken des Cimabue einzig und allein auf dem Bilde aus S. Trinità und diesem Gemälde finden. Ebenso ist nur diesen beiden Gemälden die vollständig durchgeführte Goldfältelung in den Gewändern der Madonna und des Kindes eigen. Das Pariser Bild zeigt darin einen kleinen Fortschritt zum Natürlichen, aber gerade die Vermischung des Stilisierten der byzantinischen Faltengebung mit dem Streben nach naturgemässerem Wurf wirkt unerfreulich, wie überhaupt das ganze Gemälde, in dem nur wenig von Cimabues eigener Hand sein dürfte und das ausserdem durch Reparatur stark gelitten hat, nicht auf der Höhe der anderen Bilder unseres Meisters steht.

2) Thode und Strzygowski.

der Thronsessel ist originell, aber kann sich an Schönheit mit den byzantinischen durchaus nicht messen. Auch ist die Farbenwirkung weder dieses noch anderer Gemälde Cimabues von Bedeutung. Die Grösse des Künstlers liegt vielmehr im Inhaltlichen, in der Menschenschilderung, die durch ihn Wucht und Leben erhält. Die eigentlichen Wurzeln von Cimabues Kunst sind also weder in Toskana im allgemeinen, noch in Florenz im besonderen zu finden, wenn auch Florenz, weil etwas höher stehend als die übrigen Städte, einen etwas günstigeren Boden abgab.

Unter diesen Umständen erhält die so oft angezweifelte Nachricht Vasaris, dass nach Florenz berufene griechische Maler die Lehrmeister Cimabues gewesen seien, eine besondere Bedeutung. Wir haben an dem urkundlich belegten Beispiel Roms bei Anfertigung der Mosaiken von S. Paolo fuori le mura gesehen, dass im 13. Jahrhundert die Berufung byzantinischer Künstler nach italischen Städten vorkam, indem man von deren Anwesenheit in Venedig bei der Mosaikausschmückung von S. Marco Nutzen zog. Warum sollen diese Meister nicht auch in Florenz thätig gewesen sein? Sie können ihren Weg von Venedig nach Rom ohnehin über diese Stadt genommen haben. Aber selbst wenn wir Vasaris Bericht auch nicht wörtlich glauben, so könnte doch immer so viel Wahres daran bestehen bleiben, dass Cimabue direkt von der byzantinischen Kunst gelernt hat. Dass starke byzantinische Elemente in seinem Jugendbilde, der Madonna Trinità, und in allen seinen Gemälden vorhanden sind, leugnet niemand. Warum also nach einem Zwischengliede suchen, wo Cimabue direkt aus der Quelle geschöpft haben kann und, wie wir sehen werden, geschöpft haben muss? Die ganze toskanisch-umbrische Malerei des 13. Jahrhunderts stand unter dem Einfluss der byzantinischen Kunst. Dass die Maler ausser Cimabue in deren Nachahmung nicht weit kamen, lag an ihrer Unfähigkeit, und vielleicht auch daran, dass sie nicht direkt aus der Quelle und wenigstens nicht aus guten Vorbildern schöpften, sondern den byzantinisierenden Schlendrian einer vom anderen oder von schlechten gleichzeitigen byzantinischen Arbeiten lernten. Die Form ist gleich bei Cimabues Jugendbild, der Madonna aus Trinità, namentlich in den Engeln und Propheten so straff und gut gelernt, dass nicht, wie man gewollt hat,[1]) ein Künstler von so nachlässiger Form wie der Verfertiger der Franziskusbilder in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi sein Lehrer gewesen sein kann. Köpfe wie die der Engel und der Propheten kann Cimabue nur direkt von der byzantinischen Kunst entlehnt haben, und

1) Thode, Franz von Assisi. Seite 221.

zwar von guten Vorbildern. Das Natürlichste wäre, Vasaris Bericht zu folgen und anzunehmen, dass in Cimabues Jugendzeit byzantinische Künstler in Florenz arbeiteten. Aber Cimabue hat sich sicher nicht begnügt, nur von ihnen zu lernen, sondern auch bessere und ältere Vorbilder aufgesucht, es gab ja jedenfalls in Florenz wie in ganz Italien Manuskripte mit byzantinischen Miniaturen genug, die er studieren konnte. Sein Gemälde aus S. Trinità enthält nichts, was er nicht von Miniaturen gelernt haben könnte. Vergessen wir nicht, dass Cimabues Madonna Trinità in derselben Zeit gemalt wurde, in welcher Niccolò Pisano seine Kanzel im Baptisterium zu Pisa vollendete. Was diesen Plastiker so weit von allen seinen Vorläufern unterscheidet, ist in erster Linie der treffende Blick für gute Vorbilder. Denn wenn auch schon Skulpturen wie die an den Architraven des Baptisteriums zu Pisa nicht ungeschickt in der Auswahl ihrer Muster gewesen waren, wenn der Sinn für antike Schönheit sich auch schon in allen Ziergliedern des Domes zu Pisa offenbart, wenn auch das Beispiel des Guido da Como saubere Arbeit gelehrt hatte, so war es doch erst Niccolò Pisano vorbehalten, das alles konsequent durchzuführen und eine bedeutende künstlerische Vollendung zu erzielen. Genau so wie die einheimische toskanische Skulptur vor Niccolò Pisano schlechte byzantinische und nur in Pisa bessere Vorbilder nachgeahmt hatte und dieser erst auf die besten Muster, auf die Antike zurückgriff, so mühten sich die toskanisch-umbrischen Maler vor Cimabue in der Nachahmung schlechter byzantinischer Vorlagen ab, und erst Cimabue hatte genügendes künstlerisches Urteil, um unter seinen Vorbildern eine Wahl zu treffen.

Diese Fähigkeit, gute Vorbilder herauszuerkennen und sie geschickt nachzuahmen, resultierte bei Niccolò Pisano und Cimabue aus ihrer höheren künstlerischen Begabung; aber noch ein zweites Moment kam namentlich bei Cimabue hinzu: die Grösse der menschlichen Persönlichkeit. Selbst von den uns mit Namen und durch eine Mehrzahl von Werken bekannten Malern Giunta da Pisa, Guido da Siena, Margaritone d'Arezzo, Coppo di Marcovaldo haben wir als Persönlichkeiten kaum einen Eindruck; in der altchristlichen Kunst, in der ganzen römischen Mosaikkunst, in der ganzen byzantinischen und sicilisch-normannischen Kunst fühlen wir nicht das Bedürfnis, nach den Künstlern zu fragen, so vollendete Werke sie auch zum Teil hervorgebracht haben, weil diesen Werken immer das Persönliche fehlt, und jedes einzelne immer nur derselbe Ausdruck des innerhalb der ganzen betreffenden Kunstart herrschenden Allgemeingeistes ist. Cimabue ist der erste Maler, welcher uns als Persönlichkeit entgegentritt, für die wir uns interessieren, als ein Mensch.

nach dessen Lebensschicksalen wir fragen. Das kommt daher, weil er der erste ist, dessen Gestalten wenigstens eine Ahnung von Erdgeruch haben und der als erster individuelle Gedanken und Empfindungen hat. Er hat den schönen selbständigen Gedanken gehabt, den Thron der Madonna von Engeln tragen zu lassen, er hat zum erstenmal in der toskanischen Malerei ein Auge für menschliche Schönheit, wie seine Engel beweisen. Wir merken aus seinen Bildern heraus, dass er den Menschen als ein warmblütiges, physisch belebtes Wesen gesehen hat und nicht nur abstrakte Idealfiguren kennt. Die Verehrung, welche er für die Madonna und das Christuskind empfindet, und welche er im Beschauer erwecken will, legt er in die Gesichter der Engel; aus den Augen des Christusknaben lässt er eine Welt von Gedanken sprechen, sogar ein Hauch von Stimmung liegt, wie wir gesehen haben, schon über den Figuren, ein eigentümlich fesselndes, schwermütiges, auch für spätere florentiner oder florentinisch geschulte Künstler wie Luca Signorelli und Michelangelo charakteristisches Element, wie Cimabue überhaupt dadurch, dass er in seinen Madonnenbildern nicht einen Zustand, sondern eine Handlung schilderte, einen lokalen Charakter verrät. Dass dieses Hervortreten der individuellen Persönlichkeit im Zuge der Zeit begründet, und dass auch hierin wieder, wie schon in mehreren Veränderungen der Kunst innerhalb des 13. Jahrhunderts, ein Zusammenhang mit Franz von Assisi zu erkennen ist, darauf kommen wir im zweiten Band noch ausführlich zurück



Abb. 77. Assisi, Oberkirche von S. Francesco. Triforiengalerie mit Engeln von Cimabue.

III.

Cimabues Wandgemälde in Assisi und seine späteren Werke.

Cimabues erstes Auftreten mit der Madonna aus Trinità wird vollkommen erklärt durch seine florentinische Abstammung und seine Schulung an der byzantinischen Kunst. Der grosse Cyklus von Wandbildern aber in Querhaus und Chor der Oberkirche S. Francesco zu Assisi, dessen gedankliche Anordnung wir bereits kennengelernt haben, enthält schon allein darin Elemente, welche Cimabue nicht in Florenz und an byzantinischen Vorbildern in sich aufgenommen haben kann. Wo wären in Toskana und Umbrien Kirchen zu finden gewesen, welche einen so reichen Bilderschmuck enthielten? Es gab keine. Dagegen haben wir den engsten Zusammenhang des malerischen Schmuckes von Assisi mit der ganzen vorhergehenden Entwicklung, die in Rom einen Mittelpunkt hatte, gefunden. So nahe ist die gedankliche Verwandtschaft, dass wir trotz der gänzlich veränderten baulichen Form, die ganz neue Anforderungen stellte und welcher der Bildschmuck sich vollständig anschmiegt, uns die Bilder von Querhaus und Apsis zu den

üblichen und zeitentsprechenden römischen Mosaikdarstellungen in einer Apsiswölbung und an einem Tribunenbogen verdichtet denken können. Mit Notwendigkeit werden wir also darauf verwiesen, dass Cimabue, bevor er in Assisi malte, längere Zeit in Rom verweilt und den römischen Kirchenschmuck studiert haben muss. In der That bezeugt ein kürzlich entdecktes Dokument im Archiv von S. Maria Maggiore zu Rom, dass Cimabue im Jahre 1272 in der ewigen Stadt war. Das Dokument ist ein unter dem 18. Juni des genannten Jahres ausgestellter Notariatsakt, bei welchem unter den als Zeugen fungierenden Personen ein Cimmaboue pictor de Florencia genannt wird.[1]) Nach der allgemeinen auf Vasari zurückgehenden Annahme ist Cimabue ungefähr im Jahre 1240 geboren. Er stand also im Anfang der dreissiger Jahre seines Lebens, als er sich in Rom aufhielt, im vollerblühten Mannesalter, in dem er grosse Eindrücke kräftig in sich aufnehmen und richtig verarbeiten konnte. Vielleicht hat er die Reise nach Rom unternommen, um sich für seine grosse Aufgabe in Assisi vorzubereiten, vielleicht ist auch erst in Rom der Ruf nach Assisi an ihn ergangen. Wir haben gesehen, welche Gedankenfülle er in der allgemeinen Anordnung der Bilder niederzulegen wusste, wie er verstand sich an die Tradition anzuschliessen und doch, der neuen architektonischen Gestaltung der Kirche folgend, etwas ganz Neues zu schaffen.

Angesichts der gedanklichen Einheitlichkeit kann kein Zweifel darüber sein, dass der Bilderschmuck von Querhaus und Apsis von einem einzigen Künstler erdacht ist, vielleicht mit Ausnahme der doppelten Anbringung der Kreuzigung. Dem scheint entgegen zu stehen, dass von Padre Angeli (Collis Paradisi 1704) bis auf die berühmten Geschichtsschreiber der italienischen Malerei Crowe und Cavalcaselle die Wandgemälde des rechten Querarmes für Werke des Giunta Pisano gegolten haben, und dass die Grundlage dieses Urteils nicht unberechtigt ist. Thode hat auch diese Bilder für Cimabue in Anspruch genommen, aber selbst dieser Forscher giebt zu, dass sie den übrigen Gemälden in Querhaus und Apsis künstlerisch unterlegen sind. Der überaus schlechte Zustand der Malereien, welcher teilweise kaum die Gegenstände der Darstellung erkennen lässt, erschwert das Urteil ungemein, aber so viel ist wenigstens an der Kreuzigung und an den Aposteln unter den Galerien mit Sicherheit zu erkennen, dass zwischen ihnen und den entsprechenden Malereien des linken Querschiffes, d. h. der dort angebrachten Kreuzigung und den Engelfiguren, ein Unterschied besteht, der nicht innerhalb

1) Entdeckt von Joseph Strzygowski und in seinem Buch Cimabue und Rom veröffentlicht.

der Werke eines einzigen Künstlers, selbst wenn dieser sich erst im Lauf der Arbeit entwickelt hat, vorhanden sein kann. Auch können die Malereien des rechten Querarmes nicht etwa von Schülern ausgeführt sein, denn die Manier, die sich darin offenbart, ist eine ältere. In der Kreuzigung hängt der Leib Christi plump und bedeutungslos am Kreuz wie auf allen gleichzeitigen Kruzifixen;[1]) die Gruppen der unten Stehenden sind an die äussersten Ränder zusammengedrängt und die Figuren darin so gehäuft, wie es der älteren Kunst entspricht; so wird auf ungeschickte Weise Platz gewonnen für Longinus mit der Lanze und den Mann mit dem Schwamm auf dem Stock, die unter dem Kreuz stehen, während Franz zu Füssen des Herrn niedergesunken ist. In der Komposition offenbart sich also nichts Neues, nur die Engel, welche das Blut auffangen und um das Kreuz fliegen, sind eine neue Variation der schon in der byzantinischen Kunst den Gekreuzigten umgebenden Engelglorie. Wie anders als in den Galerien des rechten Querarms stehen in denen des linken die Engel da! (Abb. 77.) Wundervoll geheimnisvoll wirkt es, wie ihre königlichen Gestalten mit den weit ausgebreiteten Flügeln aus der Dämmerung der Galerien hervorschauen, während die Apostel an den betreffenden Stellen des rechten Querarmes gleichförmig und unbedeutend nebeneinander stehen. Von den anderen Bildern des rechten Querarmes ist so wenig zu erkennen, dass die Beurteilung sich nur in den allgemeinsten Zügen halten kann. Mir scheint darin ganz der erhabene Ton zu fehlen, welcher den linken Querarm auszeichnet und das beste Kriterium zur Erkennung Cimabues ist. Die Kompositionen vom Sturz des Simon Magus und der Kreuzigung Petri entsprechen dem byzantinischen Schema. Die Architekturen bewahren bei meist lateinischen Einzelformen doch im allgemeinen die byzantinische Grundlage. Die Unterscheidung, welche Padre Angeli zwischen den Bildern des rechten Querarmes und den übrigen in Querhaus und Apsis machte, muss doch auch einen Grund gehabt haben. Jedenfalls waren zu seiner Zeit die Malereien noch besser erhalten, und er erkannte einen bedeutenden künstlerischen Unterschied zwischen ihnen. An Giunta Pisano freilich ist nicht zu denken, denn dessen Thätigkeit gehört, wie das Kruzifiz vom Jahre 1236 beweist, schon der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Die natürlichste

1) Thode Seite 235 hält für ein Werk des Cimabue auch das Kruzifix im Chor von S. Chiara zu Assisi, weil es dem Gekreuzigten im rechten Querarm entspricht. Mir scheint die gerade umgekehrte Folgerung richtig. Das übrigens ganz übermalte Kruzifix in S. Chiara gehört, wie wir gesehen haben, noch der älteren, schlechteren Kunstart des 13. Jahrhunderts an, und also auch die ihm ähnliche Kreuzigung im rechten Querarm der Oberkirche von S. Francesco.

Annahme erscheint die, dass im rechten Querarm ein älterer Künstler, welcher noch an der früheren Kunst gebildet war, als Gehilfe Cimabues gearbeitet hat und sich der von ihm bestimmten Wahl und Anordnung der darzustellenden Gegenstände fügen musste. Die Kreuzigung hatte er vielleicht schon vollendet, als Cimabue eintrat. Der junge Meister erlaubte dem älteren Genossen, dieses Bild stehen zu lassen, zeigte aber durch die Wiederholung des Gegenstandes im linken Querarm, wie diese Scene besser aufgefasst und ausgeführt werden müsse.

Betrachten wir unter den Malereien Cimabues zuerst die fünf Bilder aus der Apokalypse. Das erste Bild stellt die Vision mit den 24 Ältesten dar (Kapitel 4 und 5). Wir sind dieser Darstellung häufig an den Tribunenbögen der römischen Kirchen begegnet. Dort entsprach ihre Anordnung der architektonischen Form und war eine dekorative. Cimabue hatte hier die Aufgabe, daraus ein Bild zu gestalten, das auf einer ungefähr quadratischen Fläche untergebracht werden musste. Er hat sich aber weder dieser Aufgabe noch der ähnlichen auf den anderen apokalyptischen Bildern mit besonderem Geschick entledigt, sondern in naiver Weise die Erzählung der Offenbarung auf der Fläche illustriert, wie sie am besten und übersichtlichsten darauf Platz hatte. Die Aufgabe, aus den Visionen wirkliche Bilder zu gestalten, war für die Kunst noch viel zu hoch, hat doch selbst Dürer noch nicht aus allen apokalyptischen Scenen wirkliche Bilder zu machen vermocht. Bei der dekorativen Darstellung an den Tribunenbögen genügte die Andeutung der Gottheit in der Mitte durch ein Medaillon mit einem Thron und christlichen Symbolen, Cimabue dagegen glaubte in diesem Gemälde etwas Bestimmteres an die Stelle setzen zu müssen und stellte daher auf dem Thron ein liegendes Kind mit Kreuznimbus dar, gleichsam als wäre der Thron an die Stelle der Krippe getreten, in welcher der neugeborene Erlöser lag. Der Thron wird von einer Mandorla umschlossen und von den vier Evangelistensymbolen umgeben. Die 24 Ältesten verneigen sich ringsum im Kreise vor dem Herrn des Himmels. Andere Himmelsbewohner, Heilige und Engel, werden über ihnen sichtbar. Unten aber steht der starke Engel, welcher mit grosser Stimme predigt: „Wer ist würdig, das Buch aufzuthun und seine Siegel zu brechen?“ Vor ihm verneigen sich zwei Heilige und zwei Engel.

Das nächste Bild zeigt die vier Engel, welche an den vier Ecken der Erde stehen und die Winde festhalten. Sie haben grosse Füllhörner in den Händen. In der illustrierten Apokalypse der Stadtbibliothek zu Trier aus dem 8. Jahrhundert kommt bei diesen Engeln aus den Kelchen, welche sie halten, je eine nackte Halbfigur mit geflügeltem

Haupt als Personifikation des Windes hervor. In Assisi sind nur noch die vier Kelche ohne die Halbfiguren dargestellt und die vier Winde sind nur dem Gedanken nach darin enthalten. Über diesen Engeln kommt ein anderer Engel von der Sonne herab, er hat das Siegel des lebendigen Gottes und schreit mit grosser Stimme zu den vier Engeln, dass sie die Erde und das Meer nicht beschädigen sollen, bis dass die Knechte Gottes an ihren Stirnen versiegelt sind (Kap. 7, 1—3).

Die 144000 Auserwählten, die versiegelt werden sollen, zeigt das folgende Bild. Über ihnen tragen zwei Engel einen goldenen Altar, und über diesem thront Christus in der Mandorla, umgeben von sieben Posaunen blasenden Engeln, die sehr gut erhalten sind und deutlich den Stil Cimabues zeigen. Es sind die Engel, bei deren Posaunenstössen die sieben Plagen auf die Erde niederfallen; nur die mit dem Siegel Gottes an ihren Stirnen werden verschont (Kap. 8).

Das vierte Bild stellt einen Engel dar, welcher aus dem durch einen Kreisbogen angedeuteten Himmel herabkommt, unter seinem Wink stürzt Babylon zusammen, das eine Behausung der Teufel geworden und ein Behältnis aller unreinen Geister und ein Behältnis aller unreinen und feindseligen Vögel (Kap. 18). Die Einwohner, ferner phantastische Wesen, welche wohl die Teufel bedeuten sollen, und ein Strauss als Vertreter der unreinen Vögel stehen vor der Stadt. Eine halb zerstörte Inschrift lautet:

ANGL'S DNI DESCENDES DE CELO .
. FLEBIT DRACON [1])

Das fünfte Bild ist bisher nicht richtig erkannt worden. Bei meinem vorletzten Aufenthalt in Assisi gelang es mir, den Gegenstand festzustellen. Was wie Flammen aussieht ist Wasser, in welchem zahlreiche Fische zu sehen sind. Dieses Wasser soll das Meer vorstellen, und in seiner Mitte befindet sich aus der Vogelperspektive gesehen ein Eiland, Patmos, auf dem ein Engel neben Johannes sitzt. Der Engel weist mit der Hand auf die anderen Bilder, führt also dem Evangelisten die Visionen vor. Von der Unterschrift ist nur noch das Wort IOHES zu lesen. Die Darstellung entspricht in ihren allgemeinen Zügen ungefähr der, welche Giotto in der Cappella Peruzzi in S. Croce zu Florenz von dieser Scene giebt. Die illustrierten Handschriften der Apokalypse werden in den meisten Fällen von einem Bilde mit Johannes und dem Engel eingeleitet, so die Apokalypse in Trier, Handschriften in Turin

1) Thode, Seite 229, giebt die Inschrift nicht richtig: aedes Dni descendens erit draco. Meine Beschreibung der vier vorgenannten Bilder weicht in einigen Punkten von der Thodes ab.

und Bamberg. Vor der Zeit Cimabues wird Johannes auch noch bei den einzelnen Visionen wieder dargestellt, wobei sich der Fehler ergiebt, dass Johannes und seine Visionen gleichwertig nebeneinander stehen.[1]) So ist es auch noch auf den apokalyptischen Bildern in S. Elia bei Nepi. Cimabue ist der erste, welcher den Evangelisten bei den einzelnen Bildern ganz fortlässt und ihm nur ein besonderes Bild widmet. Damit thut er einen Schritt zu grösserer Natürlichkeit.

Auch die Malereien des Chors sind so stark verdorben, dass sich die Beurteilung nur in den allgemeinsten Zügen halten kann. Sie sind in ihren Gegenständen schon genauer beschrieben (siehe Seite 146). Der Thron, auf dem Maria und Christus sitzen, hat ganz die Form, welche den Thronen Cimabues eigen ist. Bemerkenswert ist die Anordnung der Gestalten beim Tod der Maria: die Apostel umgeben in schönem Wechsel ihr Lager. Auf den anderen Bildern sind meist gleichmässige Reihen von Personen aufgestellt, so dass keine irgendwie bedeutende Komposition herauskommt.

Die beiden schönsten Gemälde des ganzen Sanctuariums sind der Kampf der Engel gegen den Drachen und die grosse Kreuzigung im linken Querarm. In gewaltigen Ringen bäumt sich der schuppige Leib des Drachen auf, der mit Fledermausflügeln versehen ist, gegen den mächtigen Lanzenstoss des Erzengels Michael, der ihn in den Rachen trifft. Weit darüber aber steht noch die Kreuzigung (Abb. 78). Es geht wie ein gewaltiger Sturm durch das Gemälde. Wild wehen die Gewänder der klagenden Engel, die um den Gekreuzigten fliegen und sein Blut auffangen, heftig flattert das Lendentuch, mit dem der Erlöser bekleidet ist. Aber diese heftige Bewegung gehört nur zum äusseren Ausdruck des Seelensturmes, welcher alle Beteiligten durchweht. Das Volk hat sich rechts und links zu den Füssen des Kreuzes zusammengedrängt, einige zeigen erregt mit ausgestrecktem Arm nach dem Gekreuzigten empor, andere haben in tiefem Schmerz ihren Bart erfasst, andere unterhalten sich klagend miteinander. So ist in die Volksmasse, die noch auf dem Kreuzigungsbilde des anderen Querarmes gleichmässig und seelenlos dasteht, Leben und Bewegung gekommen. Auf der linken Seite stehen in erster Reihe die Angehörigen Christi. Die Madonna zunächst dem Kreuz wirft in wildem Schmerz beide Arme empor und scheint, den Blick nach dem sterbenden Sohn hinauf gerichtet, heftig aufzuschreien. Die anderen heiligen Frauen sprechen klagend miteinander, der Jünger Johannes, welcher sie anführt, hat sich zu ihnen

1) Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Wien 1885.

zurückgewendet und die Hand der ihm zunächst Stehenden zum Ausdruck des gleichen Schmerzes erfasst. Zu Füssen des Kreuzes ist der heilige



Abb. 78. Assisi, Oberkirche von S. Francesco. Kreuzigung von Cimabue.

Franz in innigem Gebet niedergesunken, eine Gestalt, welche ganz die Worte des Bartholomäus von Pisa ausdrückt, dass nächst Johannes und der heiligen Jungfrau niemand das Leiden Christi mehr mitempfunden

habe als Franz von Assisi. Wie auf den früheren Kruzifixen ist der Leib Christi weit ausgebogen, aber hier ist das zum Ausdruck gewaltiger Wucht und herber Grösse benutzt. Echt florentiner Dramatik tritt uns in diesem Gemälde entgegen, und es ist wie die anderen besten Gemälde Cimabues in Querhaus und Apsis von wahrhaft monumentaler Wirkung. In Anbetracht der Zeit, in welcher es entstanden, muss es eine grossartige Kunstleistung genannt werden. Wieder werden wir, wie bei dem Hauch von Schwermut über den Gesichtern der Madonna und der Engel auf dem Trinitàbilde, an Michelangelo erinnert. Die wuchtige Tragik, die Vorliebe und die Fähigkeit für die stürmische Äusserung grosser Empfindungen, welche diesen anderen grossen Florentiner auszeichnen, finden sich schon hier. Dass Cimabue damit auch in seiner Zeit nicht ganz allein steht, werden wir an Giovanni Pisano sehen.[1])

Die mächtige Willenskraft, welche alle Figuren der Kreuzigung kennzeichnet, findet sich in anderer Weise auch in den Engeln, welche in ganzen Figuren im Schatten der Galerien stehen (Abb. 77). Ernste Entschlossenheit und Bereitschaft zum Handeln blitzt aus ihren dunklen Augen. Sie sind ebenfalls als Wächter gedacht wie die Erzengel der byzantinischen Kunst, aber trotz ihrer ruhigen Stellung erkennt man die Energie zum Handeln, welche ihnen innewohnt. Die byzantinischen Engel kann man sich viel besser als feierliches Gefolge denn als Schützer denken. Cimabue selber war als echter Florentiner ganz erfüllt von Energie, die zum Handeln drängte, deshalb kommt bei ihm etwas davon selbst in ruhig dastehende Gestalten.

Durch dieselben Eigenschaften zeichnen sich die vier Evangelisten in der Vierung aus. Wie sie auf den für Cimabue charakteristischen Stühlen an ihren Schreibpulten sitzen, mit der Abfassung ihrer Evangelien beschäftigt, sind auch sie Männer der That. Der Wurf ihrer Gewandung ist ebenso wie bei den Engeln nicht ohne Grösse. Nicht nur die Typen, sondern auch die Beschäftigung an Schreibpulten hat Cimabue der byzantinischen Kunst entlehnt, in welcher die Evangelisten seit dem 11. Jahrhundert in dieser Weise dargestellt wurden. Dabei bildet den Hintergrund eine Architektur. Cimabue hat hier, sich dem gegebenen Raum anpassend, die Architekturen den Evangelisten gegenüber in die andere Ecke des Bildfeldes gestellt. Aus eigener Erfindung hat der Künstler die Engel hinzugethan, welche zu den Evangelisten herabfliegen und sie inspirieren.[2]) Die Darstellung Roms neben Markus nach der Wirklichkeit mit einzelnen erkennbaren

1) Vgl. Band II.
2) Strzygowski, Cimabue und Rom.

Gebäuden ist ein schönes Zeugnis dafür, dass des Künstlers Auge auf die Natur gerichtet war. Hier an der Vierung ist auch ein kleiner Zusammenhang Cimabues mit einem früheren florentiner Werk nachzuweisen, indem das Ornament, welches die Bildfelder einrahmt, mit seinen, zwischen Blättern hervorguckenden Menschenköpfen Ähnlichkeit hat mit dem Ornament an den Speichen des in Mosaik dargestellten Rades, in der Tribuna des Baptisteriums zu Florenz.

Nicht nur in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi hat Cimabue gemalt, sondern auch in der Unterkirche. Dort befindet sich im rechten Querschiff ein Wandgemälde, welches allgemein als Werk Cimabues anerkannt wird. Es stellt die thronende Madonna dar, deren Sessel von vier Engeln gehalten wird, daneben steht ohne kompositionelle Zugehörigkeit der heilige Franz. Leider ist dieses Bild im Barockzeitalter so stark übermalt worden, dass es künstlerisch fast ganz aus der Reihe der Werke unseres Meisters gestrichen werden muss. Nur der Engel rechts vorn (s. Abb. 80) ist ziemlich unberührt erhalten, und aus ihm erkennen wir so viel, dass Cimabue seit seinem Madonnenbilde aus S. Trinità einen nicht unbedeutenden Schritt zu grösserer künstlerischer Freiheit gemacht hat, und dass dieses Werk ungefähr gleichzeitig mit den Wandbildern der Oberkirche entstanden sein muss. Der seitlichen Ansicht des Thrones hat der Künstler nicht gerecht zu werden verstanden, und die perspektivische Zeichnung ist sehr viel unglücklicher ausgefallen als bei dem ganz von vorn gesehenen Thron auf der Madonna Trinità. Das Kind ist nicht mehr feierlich geradeaus gerichtet, sondern wendet sich nach Art der anderen italischen Madonnenbilder aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts halb der Mutter zu und teilt den Segen zwischen ihr und dem Beschauer. In der Madonna Trinità hatte das Kind noch die Rolle in der linken Hand zur Andeutung seines Prophetenamtes, hier dagegen ist sie wie später auch auf der Madonna Rucellai dem Zeitgeschmack entsprechend fortgefallen. Die Mutter weist nicht mehr feierlich auf das Kind hin, sondern hat mit der Linken sein rechtes Füsschen gefasst, ein anmutiges Motiv, welches sich schon bei der Madonna des Coppo di Marcovaldo findet.[1])

Mit den angeführten Werken ist der Anteil Cimabues an der Ausmalung von S. Francesco zu Assisi nicht beendet, vielmehr enthält, wie wir sehen werden, auch noch die eine Oberwand des Langhauses der Oberkirche ein Gemälde von seiner Hand. Aber zunächst wollen

1) Thode und Strzygowski betonen die vollständige Übermalung dieses Madonnenbildes nicht genügend, und daher schreibt der letztere diesem Werke übergrosse Verdienste zu.

wir uns mit den anderen Werken Cimabues beschäftigen und seine künstlerische Thätigkeit bis zu ihrem Ende verfolgen.



Abb. 79. Madonna Rucellai, von Cimabue. Florenz, S. Maria Novella.

Das berühmteste unter seinen Madonnenbildern ist das Gemälde in der Cappella Rucellai von S. Maria Novella zu Florenz (Abb. 79). Vasari führt dieses Bild unter den späteren Werken des Künstlers auf und fügt hinzu, dass Carl von Anjou ihn bei der Arbeit in seinem Studio

besuchte. Die beiden Teile dieser Nachricht widersprechen einander, denn Karl von Anjou's Aufenthalt in Florenz fällt in das Jahr 1267, also in die frühere Lebenszeit des Künstlers. Man hat bis vor kurzem allgemein die zweite Hälfte der Notiz Vasaris geglaubt und die Madonna Rucellai in das Jahr 1267 gesetzt. Um den grossen Fortschritt gegen die Madonna Trinità zu begründen, hat man allerlei gekünstelte Erklärungen versucht, z. B. sienesische Einflüsse in diesem Gemälde erkennen wollen. Zuerst dachte man an Guido da Siena und liess sich von der nicht genügend beachteten Übermalung in den Köpfen des Madonnenbildes von Guido in S. Domenico zu Siena irre leiten. An den anderen Madonnen dieses Malers können wir aber erkennen, dass die Richtung auf das Zierliche damals in Siena noch nicht bestand, die Kunst überhaupt noch viel zu roh war, um auf irgend welche höhere Bedeutung und gar auf Beeinflussung eines so grossen Meisters wie Cimabue Anspruch erheben zu können. Auch Coppo di Marcovaldo ist aus der Reihe der Künstler zu streichen, welche auf die Madonna Rucellai eingewirkt haben könnten, denn die Köpfe seines Gemäldes in den Servi zu Siena sind gänzlich übermalt, und das Übrige zeigt einen engen Anschluss an die byzantinische Kunst, während der Unterschied zwischen der Madonna Rucellai und den übrigen Werken Cimabues gerade in der grösseren Befreiung von jener Kunst besteht. Aus diesem Grunde kann aber auch der Einfluss Duccio's, den man angerufen hat,[1]) auf das Bild nur ein beschränkter gewesen sein, denn Duccio zeichnet sich gerade durch engen Anschluss an die byzantinische Kunst aus. Mit der Nennung dieses Namens ist aber schon Bresche gelegt in die Ansicht von der frühen Entstehungszeit des Gemäldes, denn im Jahre 1267 muss Duccio noch ein kleiner Knabe gewesen sein. Untersuchen wir zunächst, welche Stellung die Madonna Rucellai unter den anderen Werken Cimabues einnimmt. Ihr steht nicht nur die Madonna Trinità gegenüber, sondern auch die Wandgemälde in Assisi, welche mit letzterer eine einheitliche Gruppe bilden. Die ganz byzantinischen Typen jenes frühen Madonnenbildes sind auch in Assisi noch nicht aufgegeben, sondern nur mehr in das Gewaltige gesteigert, während die Typen auf dem Madonnenbilde der Cappella Rucellai sich dem Lateinischen nähern. Es ist undenkbar,

1) Wickhoff ist in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1889 sogar soweit gegangen, das Bild dem Cimabue ganz ab und dem Duccio zuzusprechen, weil wir aus einer Urkunde wissen, dass letzterer am 15. April 1285 ein Madonnenbild für S. Maria Novella zu Florenz in Auftrag bekam. Thode ist darauf im Repertorium 1890 so weit eingegangen, dass er zugiebt, das Gemälde könne ursprünglich bei Duccio bestellt, von ihm vielleicht auch angefangen, aber von Cimabue vollendet worden sein.

dass Cimabue, nachdem er den feineren und freieren lateinischen Typus einmal angenommen hatte, diesen bei den Gemälden in Assisi wieder verlassen haben und zu dem byzantinischen Typus seines Jugendbildes zurückgekehrt sein sollte. Die Arbeiten in Assisi müssen also früher sein als die Madonna Rucellai. Ausserdem ist es sehr unwahrscheinlich, dass das Bild schon 11 Jahre vor dem erst 1278 beginnenden Neubau der Kirche S. M. Novella in Auftrag gegeben wurde. Nicht die zweite Hälfte von Vasaris Notiz ist richtig, sondern die erste: das Bild gehört der späteren Lebenszeit Cimabues an. Schon ein rein äusserer Beweis kann dafür angeführt werden: die Throne und Architekturen auf dem Madonnenbilde aus Trinità und auf den Wandgemälden in Assisi enthalten noch keinerlei gotische Elemente, bei dem Thron der Madonna Rucellai aber haben wir an den vorderen Pfosten und den Seitenlehnen gotische Dekorationsformen, es sind kleine fensterartige Verzierungen mit gotischem Maasswerk. Auf eine spätere Entstehungszeit wird dann ferner dadurch hingewiesen, dass nur noch beim Christuskind, und auch bei diesem nur noch in dem kleinen, die untere Hälfte der Figur umhüllenden Mantel das byzantinische Goldgefält angewendet ist, dass bei der Madonna Rucellai die thronhaltenden Engel knieen und das Christuskind anblicken, während sie auf der Madonna Trinità und der in Assisi stehen und auf den Beschauer sehen, diese beiden letzteren also näher zusammen gehören, dass die perspektivische Zeichnung beim Thron der Madonna Rucellai richtiger ist als beim Thron der Madonna in Assisi, dass die ganze Stellung des Kindes mit dem einen angezogenen Beinchen weit natürlicher und genrehafter ist als auf den beiden anderen berühmten Madonnenbildern des Meisters und auf den Gemälden des Guido da Siena und Coppo di Marcovaldo. Die Annäherung an den lateinischen Gesichtstypus aber kann Cimabue von keinem anderen Künstler überkommen haben als von Giotto. Allerdings findet dieser sich schon bei dem Maler, den wir als Lehrer Giottos werden kennen lernen, aber doch erst Giotto hat ihn mit Leben erfüllt, so dass er zeugungsfähig wurde. Namentlich das Christuskind auf dem Madonnenbilde Rucellai erinnert aufs stärkste an Giottos Jesuskind. In der Madonna und den Engeln ist der byzantinische Typus weniger unterdrückt, Maria ist auch auf dem Trinitàbilde nicht besonders gut gelungen, und für die Engel hatte Cimabue im Anschluss an die byzantinische Kunst einen so schönen Typus geschaffen und dieser war ihm so eigentümlich, dass er auch hier noch durchklingt. Mit dem Einfluss Giottos kann auch das Zierliche zusammenhängen, welches namentlich die Engel dieses Gemäldes haben. Cimabue wünschte das Heitere, Freie und Leichte, welches den

Gestalten Giottos eigen ist, nachzuahmen. Das Zierliche kann aber auch auf einen Einfluss Duccios zurückgeführt werden, der bei der späten Entstehungszeit des Bildes durchaus nicht unmöglich ist. In der Farbe aber werden wir schon wieder mehr auf Giotto hingewiesen, denn sie entfernt sich von dem byzantinischen Klang und schliesst sich mehr der lichten Weise Giottos an; im Faltenwurf wird ebenfalls nach Giottos Vorgang grössere Einfachheit und Natürlichkeit angestrebt. Bei den alten byzantinischen Typen bleibt Cimabue nur in den zahlreichen kleinen Brustbildern, welche sich in der Dekoration des Rahmens befinden. Da behält er auch die schwärzlichen Schatten bei, welche er in den Gesichtern der Haupttafel durchaus vermeidet. Aber auch in diesen kleinen Köpfen ist bedeutende Lebendigkeit erreicht.[1])

Das einzige dokumentarisch beglaubigte Datum, welches wir ausser dem Jahre seines Aufenthaltes in Rom aus dem Leben Cimabues besitzen, gehört an das Ende desselben. Wir wissen, dass er vom Jahre 1301 an in Pisa arbeitete und können seine Thätigkeit dort bis Anfang 1303 verfolgen. Im Jahre 1301 erhielt er den Auftrag, ein jetzt verlorenes Bild für das Spedale di S. Chiara zu malen, und im folgenden Jahre wurde er zur Arbeit an dem Apsismosaik des Domes berufen. Dieses letztere ist eine sogenannte Majestas. In der Mitte thront in kolossalen Verhältnissen der segnende Heiland, zu seinen beiden Seiten stehen verehrend Maria und Johannes der Evangelist. In der Linken hält Christus ein Buch, in welchem die Worte stehen: Ego sum lux mundi. Auf dem Saum seines Gewandes stehen die Psalmworte: Super aspides et basiliscum ambulabis et concalcabis leonem et dracones.[2]) Dem entsprechend ruhen seine Füsse auf Schlangen, und neben ihm sind Löwen, Drachen und Basilisken niedergekauert. Von diesem Werk gehört aber, wie neuerdings sicher nachgewiesen worden, nur eine Figur dem Cimabue an. Die alten Rechnungsbücher des Domes nämlich geben genaue Auskunft über das Mosaik, wir erfahren die Namen aller Künstler und Gehülfen, die daran thätig waren, welchen Lohn sie erhalten und in

1) Das sehr übermalte Madonnenbild in den Servi zu Bologna wird von Thode und Strzygowski dem Cimabue zugesprochen, ersterer setzt es in die mittlere, letzterer in die spätere Zeit des Meisters. Der Thron ist der bei Cimabue übliche. Die Engel, welche ihn tragen, sind fortgefallen, nur zwei ganz kleine Halbfiguren von Engeln erscheinen über der Stuhllehne. Das Kind steht auf dem Knie der Mutter und fasst mit der Rechten spielend ihr Gewand am Halse. Die Faltengebung ist stark manieriert. — Das Madonnenbild, welches Cimabue nach Vasari für S. Croce in Florenz malte, soll das in der Nationalgalerie zu London sein. Strzygowski und Thode sprechen dieses Gemälde dem Cimabue mit Recht ab.

2) Ps. 90, 13.

welchem Zeitraum sie gearbeitet haben. Es sind unter ihnen zwei einander zeitlich folgende Gruppen zu unterscheiden, denen jedesmal einer als Hauptmeister vorgesetzt war. Der erste Hauptmeister war Francesco, der vom 4. April bis 8. Juli 1302 das Werk leitete. An der Spitze der zweiten Gruppe von Mosaicisten stand Cimabue, und seine Arbeit währte vom 30. August 1302 bis zum 20. Januar 1303 neuen Stils. Von den Gehülfen Francesco's hatte Cimabue nur einen übernommen, die übrigen waren von ihm neu angeworben. Aber wir erfahren aus den Rechnungsbüchern noch weit Genaueres. Aus den Materialankäufen für das Mosaik können wir schliessen, dass unter Francesco fast die ganze Figur Christi und der grösste Teil des Goldgrundes angefertigt wurden. Cimabue und seine Genossen vollendeten noch einige Nebendinge an der Gestalt Christi, arbeiteten Christi Sessel mit den allegorischen Tieren und die Tiere unter seinen Füssen; ferner ist Cimabues Werk die Figur des Evangelisten Johannes, was in den Rechnungen besonders erwähnt wird. Aber auch Cimabue brachte das Werk noch nicht zu Ende, vielmehr blieb es fast zwei Jahrzehnte unvollendet stehen, erst im Jahre 1321 fügte Vincino von Pistoja, wie eine jetzt verlorene Inschrift unter dem Mosaik berichtete, die Maria hinzu, und arbeitete auch noch an den beiden früheren Figuren. Dann wurde das Mosaik zweimal stark restauriert, nach dem verheerenden Brande des Jahres 1596 und in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts.[1)]

Cimabues Anteil beschränkt sich also fast ausschliesslich auf die eine Figur des Evangelisten Johannes, und auch da ist es zweifelhaft, was die späteren Wiederherstellungen von dem Ursprünglichen übrig gelassen haben, denn die freie Grösse und das Leben in der Gestalt Christi, die schöne Farbenwirkung des Ganzen bezeugen, dass die modernen Ausbesserer des Mosaiks viel Neues hinzugethan haben. Das runde frische Gesicht des Johannes mit dem blonden Haar ist voll sanfter Milde, sein Gewand fällt schlichter und einfacher als das Christi. Die schwache Gestalt der Maria zeigt, dass der endliche Vollender des Mosaiks Vincino seinen Vorgängern an Können durchaus nicht gewachsen war.

So haben wir die künstlerische Thätigkeit Cimabues verfolgen können: wie er, aus der byzantinischen Malerei hervorwachsend, diese mit neuem Leben, mit der geistigen und seelischen Grösse seiner eigenen Persönlichkeit erfüllt; wie er im Anblick der früheren Kunstwerke Roms die grossen Gedanken zur Ausschmückung von Querhaus und Chor der

1) Die Geschichte des Mosaiks festgestellt zu haben, ist das Verdienst von Giorgio Trenta in seinem Buch „I musaici del Duomo di Pisa e i loro autori“. Firenze 1896.

Oberkirche von S. Francesco zu Assisi fasst und namentlich in dem Kampf der Engel gegen den Drachen, in den hehren Engelgestalten unter den Galerien, in der Kreuzigung und in den vier Evangelisten an der Vierung die Kunst zum erstenmal nach der altchristlichen Zeit und nach den besten Leistungen der byzantinischen Malerei wieder zu monumentaler Wirkung erhebt; wie er selbst in seinen späteren Jahren noch eifrig bestrebt ist zu lernen und dem aufsteigenden Genius Giottos zu folgen.[1])

1) Thode schreibt im Repertorium 1890 dem Cimabue zwei kleine unbedeutende Bildchen in Berlin Nr. 1042 und im Kunstkabinett zu Bonn (aus Berlin Nr. 1009) zu.

Dem Cimabue sehr nahe steht das kolossale Kruzifix im Refektorium von S. Croce zu Florenz. Die Gestalt des Gekreuzigten erinnert an die auf dem Kreuzigungsbilde Cimabues in Assisi. Schon die Vorgänger Cimabues haben gefühlt, dass durch eine gewisse Grösse und Wucht des Leibes Christi ein bedeutender Eindruck hervorgerufen werden konnte, aber sie hatten nicht die künstlerische Kraft, diese Form zu erfüllen. Auch auf diesem Gemälde ist der Leib Christi weit ausgebogen, aber hier ist Kraft und Majestät hineingelegt. Die Modellierung hat das Schematische verloren, ist an der Natur studiert und im allgemeinen richtig. Die dünnen abgezehrten Arme sind wie auf den früheren Bildern, die Hände ebenso leblos wie bei Cimabues Madonnenbildern. Der Kopf zeigt den breiten byzantinischen Nasenansatz und die gebogene Nase, hässlichen Mund und zurückliegendes Kinn. Die Augenbrauen sind nach der Mitte noch etwas in die Höhe gezogen, um den Schmerz auszudrücken, aber es liegt doch eine edle Ruhe des Todes über diesem Antlitz. Alles Schreckliche und Grausige ist davon genommen, der Künstler getraut sich wieder den Beschauer durch echt künstlerische Mittel zu erschüttern und nicht mehr nur durch ein finsteres blutiges Schreckbild. Das aus den Wunden strömende Blut ist nur angedeutet. Das Lendentuch ist ganz dünn und durchsichtig, die Falten sind originell und schön geordnet. Die Halbfiguren der Maria und des Johannes zu beiden Seiten haben den Kopf in die Hand gestützt und von Schmerz verzogene Gesichter. Der Kopftypus ist bei beiden der des Cimabue.

Die beiden Wandgemälde in der Michaelskapelle von S. Croce zu Florenz, welche Thode dem Cimabue zuschreibt, scheinen mir von zwei verschiedenen Künstlern herzurühren. Das Bild, welches den Kampf Michaels und der Engel mit dem Drachen darstellt, ist von einem Maler, der von Cimabue und Giotto gleichzeitig beeinflusst wurde, das andere, die Legende vom Monte Gargano vorführend, von einem späteren Giottisten.

Neben Cimabue war in Florenz Andrea Tafi thätig, von dem die Mosaiken in der Kuppel des Baptisteriums herrühren. Nach Frothingham (American Journal of archeology 1894) ist er wahrscheinlich identisch mit Andrea di Rico aus Candia, welchen Dokumente in den Jahren 1310 und 1320 erwähnen und von dem auch bezeichnete Tafelbilder existieren. Vasari nennt als seinen Lehrer einen Griechen Apollonios, der von Venedig nach Florenz berufen sein soll. Er ist das rechte Gegenbild, um die Bedeutung Cimabues voll zu würdigen. Er hat den verlotterten und empfindungslosen byzantinischen Stil beibehalten, welcher vor Cimabue in Toskana und Umbrien herrschte. Durch das Eindringen eines modernen Elementes, nämlich grösserer Freiheit den Vorbildern gegenüber, ist bei der gänzlichen Talentlosigkeit des Mosaicisten die Wirkung nur noch unerfreulicher geworden. Das Hauptinteresse, welches das Werk einflösst, liegt im Gegenständlichen: den Scheitelpunkt nimmt ein reich verziertes Himmelszelt ein. In der obersten Zone werden die Himmelsbewohner gezeigt; da steht Christus zwischen vier Seraphim und sieben anderen Arten von Engeln, die immer durch je zwei vertreten sind: Dominationes, Potestates, Archangeli, Angeli,

Principatus, Virtutes, Troni. In den tieferen Teilen werden drei Achtel des Raumes von einer grossen Darstellung des Jüngsten Gerichtes eingenommen, in den übrigen Teilen werden in vier Zonen untereinander erzählt: 1. die Geschichten der Genesis bis zur Sintflut, 2. die Geschichten des ägyptischen Joseph, 3. die Geschichte Christi, 4. die Geschichte Johannis des Täufers.

Viel straffer in der Zeichnung und besser in der dekorativen Wirkung ist das Mosaik der Krönung Mariä in der spitzbogigen Lünette über der Mittelthür an der inneren Fassade des Domes von Florenz. Maria und Christus sitzen nebeneinander auf dem Thron, er setzt ihr die Krone auf das Haupt und segnet sie mit der anderen Hand. Zu den Seiten des Thrones erscheinen die vier Evangelistensymbole, rechts drei posaunenblasende Engel und ein Seraph. Die entsprechenden Engel links sind erneut. Goldgrund. Die Gewänder der beiden Hauptfiguren reich mit Gold gehöht, in byzantinischer Fältelung. Auch dieses Werk ist dem Cimabue gegenüber ohne Kraft und Originalität. Wenn die Mosaiken im unteren Streifen an der Fassade von Santa Maria Maggiore zu Rom von Gaddo Gaddi sind, kann derselbe Künstler nicht, wie Vasari will, der Verfertiger dieses Mosaiks sein.

Von den fast ganz erneuerten und stillos gewordenen Mosaiken an der Fassade und in der Tribuna von San Miniato bei Florenz sollen die ersteren nach Rumohr, der sie noch vor der Erneuerung sah, dem Anfang des 13. Jahrhunderts angehört und noch keinen byzantinischen Einfluss gezeigt, die letzteren, von 1297, stark byzantinisiert haben.



Abb. 80. Assisi, Unterkirche. Engel von Cimabue.



Abb. 81. Rom. S. Maria Maggiore. Mosaik am Grabmal Gonsalvo Rodriguez.

IV.

S. Francesco zu Assisi und die Römische Kunst.

Seit Vasari ist in die Kunstgeschichte der Begriff einer ausgebreiteten Schule Cimabues eingeführt, deren Mitglieder sich zu einem Gesamtwerk um den Altmeister vereinigten, zu den *Wandgemälden im Langhaus der Oberkirche zu Assisi*. Zu diesen Schülern Cimabues hätte auch Giotto gehört. So verschiedene Meinungen die modernen Historiographen der Oberkirche von Assisi auch darüber haben, wie die Gemälde unter verschiedene Persönlichkeiten zu verteilen seien und so sehr sie auch in der Identifizierung bekannter Künstlernamen mit den erkennbaren Persönlichkeiten von einander abweichen, keiner hat gewagt daran zu zweifeln, dass alle diese Maler Schüler Cimabues waren.[1]) Trotzdem wird es unsere Aufgabe sein, diese Meinung auf ihre Richtigkeit zu prüfen.

Wenn wir aus Querhaus und Apsis, von den Gemälden Cimabues kommend, das Langhaus betreten und die lange Reihe der Wandbilder an den Oberwänden mustern, so werden wir bei vier von ihnen, die nebeneinander stehen, ohne weiteres zugeben, dass darin ein Zusammenhang

1) Crowe und Cavalcaselle, Thode, Strzygowski.

mit Cimabue erkannt werden kann. Es sind die beiden auf Noah und die beiden auf Abraham bezüglichen Gemälde in der zweiten Reihe der rechten Seitenwand, der Vierung zunächst (vergl. Abb. 94).

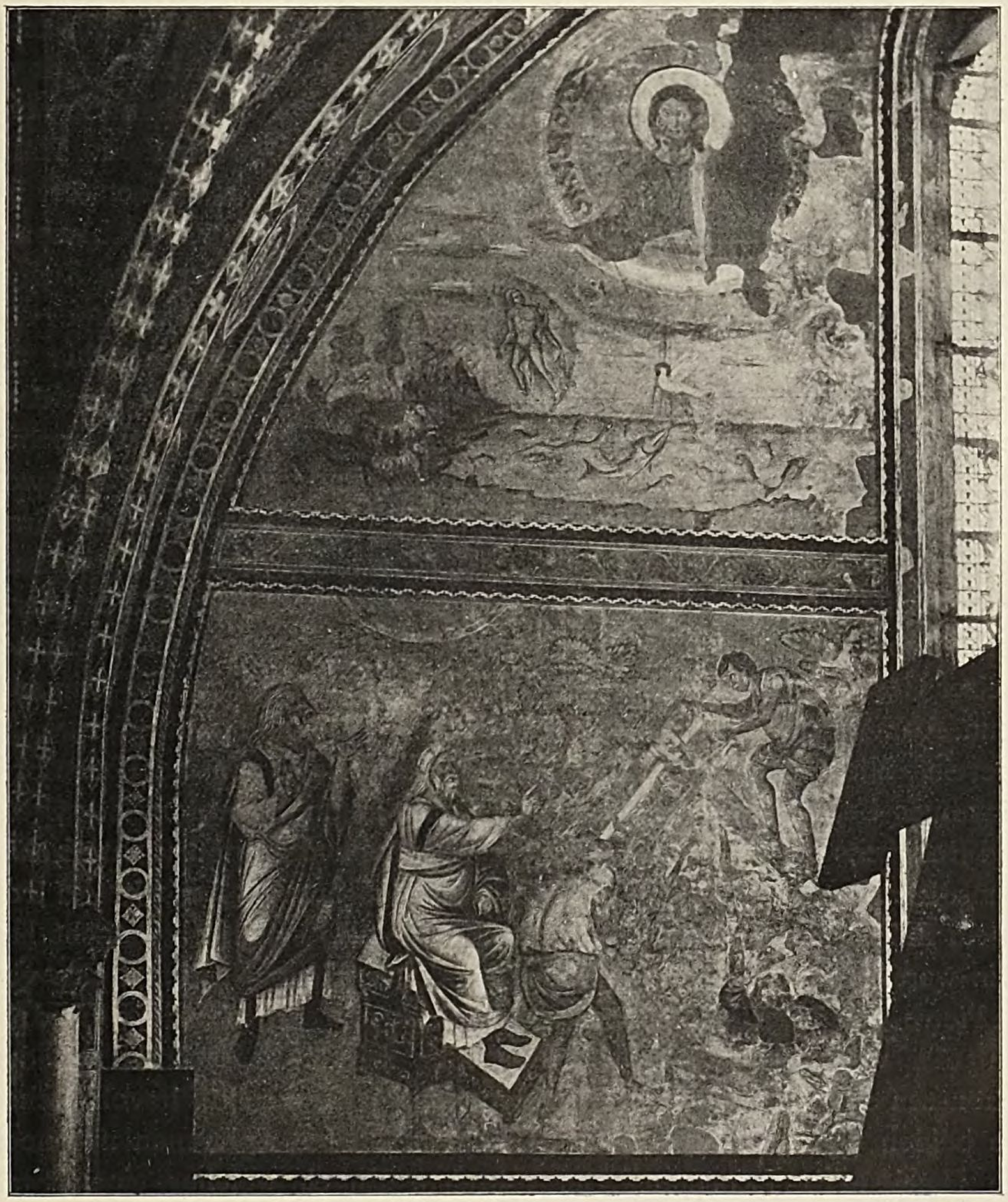


Abb. 82. Assisi, Oberkirche von S. Francesco, Langhaus. Erste Arkade der rechten Seitenwand.

Das erste stellt den Bau der Arche dar (Abb. 82). Zur Linken steht Noah in weissem Untergewande mit rotem Mantel, den weisshaarigen und weissbärtigen Kopf und die Hände erhoben nach dem Halbrund des Himmels, aus welchem die segnende Hand Gottes erscheint. Dicht daneben sitzt er

noch einmal auf einem mit Nagelköpfen verzierten Sessel und überwacht und leitet den Bau der Arche. Zwei Männer zersägen einen Balken, ein dritter behaut einen solchen. Das zweite sehr zerstörte Bild zeigte die vollendete Arche.[1]) Auf dem dritten Bild wird das Opfer Isaaks vorgeführt. Der Knabe liegt gefesselt auf dem Altar, Abraham legt die linke Hand auf seinen Kopf, und weit ausschreitend holt er mit der rechten, in der er das Schwert hält, zum tödlichen Streiche aus. In demselben Augenblick aber sieht er rechts oben die Hand Gottes, welche ihm segnend Einhalt gebietet. Sehr stark zerstört ist auch das vierte Gemälde, welches die drei Engel vor Abraham darstellt. Bei den drei erstgenannten Bildern ist der gewaltige Zug in den Malereien Cimabues in Querhaus und Apsis ins Gewaltsame verändert. Die Falten der Gewänder sind straff hierhin und dorthin um den Körper gezogen. Die Bewegungen sind hastig und übertrieben gedacht, aber lahm und steif zur Darstellung gebracht. Wie bei Cimabue ist bei den bärtigen Köpfen der Schädel klein und das Untergesicht weit vorgeschoben, aber übertriebener als bei dem Meister und ohne Kraft und Geist. So gut auch die Gebärde des schwertschwingenden Abraham erfunden ist, die Figur bleibt unlebendig, ein früheres Vorbild ist darin ohne Lebensgefühl nachgeahmt. Zur Erfindung zweier verschiedener greiser Gestalten reichte die Gabe des Malers nicht aus, und so stimmen denn Abraham und Noah in der Kleidung und in den Köpfen völlig überein. Nicht nur ist im ganzen das Byzantinische von der Kunstform Cimabues beibehalten, sondern das Vulgäre in der Scene des Zersägens und Behauens der Balken ist noch besonders von der spätbyzantinischen Kunst herübergenommen. Dieses Herausfallen aus dem erhabenen Ton ist ein Fehler, dessen sich Cimabue selbst niemals schuldig gemacht hat. Wir werden durch diese Malereien an die ähnlichen in der Apsis von S. Pietro zu Toscanella erinnert. — Das vierte Bild mit den drei Engeln vor Abraham ist leider sehr zerstört. Es muss zu den schönsten der ganzen Kirche gehört haben. Überaus hoheitsvoll stehen die beiden erhaltenen Engel da. Von dem dritten sieht man nur noch die Umrisse des Körpers. Der mittelste Engel, welcher einen Stab trägt, ist ein wenig vorgetreten und spricht, die Hand ausstreckend, zu dem Patriarchen. Schön sind ihre Gewänder um den Leib geschlungen, schön sind die Flügel hinter ihnen geordnet, in den Gesichtern wohnt wahrhaft himmlische Hoheit. Sie haben grosse Ähnlichkeit mit den gewaltigen Engeln Cimabues an der Rückwand der Säulengalerie im

1) Thode hat diese wie alle Bilder der Oberkirche ausführlich beschrieben.

linken Querschiff, nur dass sie etwas milder und lieblicher sind. Wir dürfen nicht zweifeln, in diesem Bild ein Werk Cimabues selber vor uns zu haben.

Das sind die sicher mit Cimabue in Verbindung stehenden Bilder des Langhauses. Ehe wir uns nun der genaueren Betrachtung der übrigen zuwenden, wollen wir uns erst noch einen etwas weiteren Gesichtskreis verschaffen, indem wir zur Entwicklung der Malerei in Toskana und Umbrien bis auf Cimabue, die wir schon früher verfolgt haben, die Betrachtung der Malerei an der zweiten, und durch die alte Tradition vornehmsten Kunststätte im mittleren Italien, in Rom, hinzufügen und ihrem stilistischen Wandel im Lauf der Jahrhunderte nachgehen.

* * *

Den traurigen Stand der römischen Kunst in den späteren Jahrhunderten des 1. Jahrtausends haben wir bereits bei der Verfolgung des christlichen Kirchenschmucks in seiner Entwicklung kennen gelernt. Es handelte sich dort hauptsächlich um die Anordnung und den Inhalt der Darstellungen, doch ist bereits betont worden, dass die römische Kunst sich von der byzantinischen nur im Kostüm, im Ceremoniell und in der dekorativen Wirkung beeinflussen liess, während sie in der künstlerischen Form im wesentlichen die direkte, wenn auch ganz verlotterte und verrohte Fortsetzung der römisch-altchristlichen Kunst blieb. Es erübrigt noch etwas näher darauf einzugehen und einige Beispiele von Resten der Wandmalerei, welche bei der Betrachtung des Kirchenschmucks im allgemeinen nicht berücksichtigt werden konnten, nachzutragen.[1])

Der byzantinische Einfluss auf die Malerei dieser Epoche ist nicht zu allen Zeiten gleichmässig gewesen. Vielmehr lässt sich im 7. und im Anfang des 8. Jahrhunderts ein stärkerer Vorstoss darin verspüren, der wohl damit zusammenhängt, dass zwischen 685 und 752 eine Reihe griechischer und syrischer Päpste regierte. Zeugnis davon ist das erste Auftreten ganz byzantinisch kostümierter Figuren, (der heiligen Agnes in der Apsis von S. Agnese (625—38), der betenden Madonna im Oratorium der alten Peterskirche, des heiligen Sebastian in San Pietro in

1) Die Einzelforschung muss sich dieser und anderer Reste von mittelalterlichen Wandmalereien in und bei Rom noch sehr annehmen und suchen für die Datirung sichere Resultate zu gewinnen.

Vincoli), die häufigere Darstellung der Madonna und eine leichte Anlehnung an die byzantinische Kunstform im Oratorium S. Venanzio beim Lateran (640—49). Die Vorliebe für das Byzantinische namentlich in der weiblichen Tracht hält aber bis ins 9. Jahrhundert und darüber hinaus an, so dass es schwer ist, danach einige Reste von Wandmalereien in den Unterkirchen von S. Clemente, S. Martino ai monti und S. Urbano alla Caffarella zu datieren, wenn nicht andere Anzeichen zu Hilfe kommen. In einer Nische des rechten Seitenschiffes der ersteren befindet sich die thronende Madonna, welche das Kind in byzantinischer Weise gerade vor sich auf den Knieen hält, mit zwei weiblichen Heiligen, wahrscheinlich Katharina und Euphemia. An der Wölbung der Nische erscheint der bartlose Kopf des Heilands, auch noch Reste des Opfers Abrahams sind zu erkennen. Der Thron der Madonna ist reich verziert und alle drei Frauen tragen reichen orientalischen Kopfputz und Halsschmuck. Das Kind hat eine Schriftrolle in der Hand und segnet.[1]) Die Überreste der Wandgemälde in der Unterkirche von S. Martino ai monti stellen einzelne Heilige dar. Auch hier sind die weiblichen Gestalten mit Juwelenschmuck überladen. Die Augen sind weit geöffnet und schwarz umrändert, die Nasen schmal und scharf. Es ist darin eine entfernte und verrohte Erinnerung an antike Malerei erhalten, wie wir sie aus den kürzlich entdeckten Grabbildnissen von El Fayum kennen. Vielleicht stammen diese Malereien erst aus dem 9. Jahrhundert, da Filippini, der sein Buch über diese Kirche 1639 veröffentlichte,[2]) erwähnt, dass Papst Leo IV. (847—855) die Kirche ausmalen und die Tribuna mit figürlichen Mosaiken schmücken liess. Als frühere Wiederherstellungen erwähnt er eine unter Hadrian I. (772—795) und eine unter Sergius II. (844–847). Von ähnlicher Art wie die Figuren von San Martino ist die thronende Madonna zwischen Urbanus und Johannes in der Wandnische des Raumes unter der Kirche S. Urbano alla Caffarella, nur dass die Hauptfigur hier nicht den orientalischen Kopfputz trägt. Die Mutter hält das griechisch segnende Kind in byzantinischer Weise gerade vor sich.[3])

Am tiefsten sank die Kunst mit dem 9. Jahrhundert. Wir haben gesehen, dass sie bei der Ausschmückung der Kirchen in gänzlicher

1) Joseph Mullooly vermutet in seinem Buch Saint Clement, Pope and Martyr and his basilica in Rome. Rome 1873, dass diese Nische unter Hadrian I. (772—795) ausgemalt sei.

2) Gio. Antonio Filippini: Ristretto di tutto quello, che appartiene all'antichità e veneratione della chiesa de' Santi Silvestro e Martino de' Monti di Roma. Roma 1639.

3) Urbanus und Johannes durch Inschriften bezeichnet. Neben der Madonna die griechischen Buchstaben $\overline{MP}$ ΘV. Das Bild ist nicht übermalt.

Unfähigkeit neue Erfindungen zu machen fast nur noch die Mosaiken des letzten klassischen Beispiels, der Tribuna von S.S. Cosma e Damiano nachahmte. Die Figuren sind nur noch starre und rohe Zeichnungen mit dicken schwarzen Umrissen und mit fleckigem Kolorit.[1]) — Von ähnlicher Art ist das sehr verblasste Wandgemälde einer Kreuzigung in dem Haus der Märtyrer S.S. Giovanni e Paolo unter der gleichnamigen Kirche. Christus, vom triumphierenden Typus, ist mit einer langen Tunika bekleidet. Maria und Johannes stehen unter dem Kreuz, Kriegsknechte würfeln um die Kleider Christi. — Dem 9. Jahrhundert sind wohl auch einige Malereien in der Unterkirche von S. Clemente zuzuschreiben. In der linken vorderen Ecke des Mittelschiffes sind untereinander gemalt Christus am Kreuz, die Marien am Grabe, Christus in der Vorhölle, und die Hochzeit zu Cana. Es sind ganz rohe Arbeiten, die nur gegenständliches Interesse haben. Christus vom triumphierenden Typus hängt nicht, sondern steht am Kreuz mit vier Nägeln befestigt, die Augen offen, den Kopf etwas nach links geneigt. Unter dem Kreuz stehen Maria und Johannes, erstere beide, letzterer eine Hand zu dem Herrn emporstreckend; der Jünger hat in der anderen Hand eine Schriftrolle.[2]) Bei der Darstellung Christi in der Vorhölle ist dieser von einer Mandorla umgeben, er zieht Adam empor, während Eva die Hände ausstreckt, um ebenfalls befreit zu werden. Eine zweite Darstellung desselben Gegenstandes befindet sich an einem Pfeiler rechts von der Apsis in etwas besserer Malerei. Bemerkenswerth ist dieses letztere Bild besonders, weil es unter allen römischen Wandgemälden die erste Darstellung des Teufels enthält, als eines flammenspeienden, menschenähnlichen Wesens, das Adam an den Füssen zurückzuhalten sucht, aber von Christus niedergetreten wird. Christus ist auch in dieser Darstellung von einer Mandorla umgeben. — Besondere Aufmerksamkeit erregt eine Himmelfahrtsdarstellung in der linken vorderen Ecke des Mittelschiffes neben den vier übereinander befindlichen Bildern (Abb. 83). Christus wird von Engeln in einer Mandorla emporgetragen, die Apostel stehen unten um das (zerstörte) leere Grab; die Scene verbindet also Auferstehung und Himmelfahrt miteinander. Die Madonna in Orantenstellung ist hinter dem Grabe weiter zurückstehend gedacht; bei der ungeschickten Ausführung sieht es jedoch aus

1) In der Cappella S. Zeno bei S. Prassede befindet sich in der Nische über dem Altar ein Mosaikbild der Madonna zwischen den Heiligen Praxedis und Pudentiana. Es ist besser als die übrigen, aus dem 9. Jahrhundert stammenden, Mosaiken dieser Kapelle noch voll schöner Empfindung, daher früher.

2) Nach De Rossi, 8. Jahrhundert.

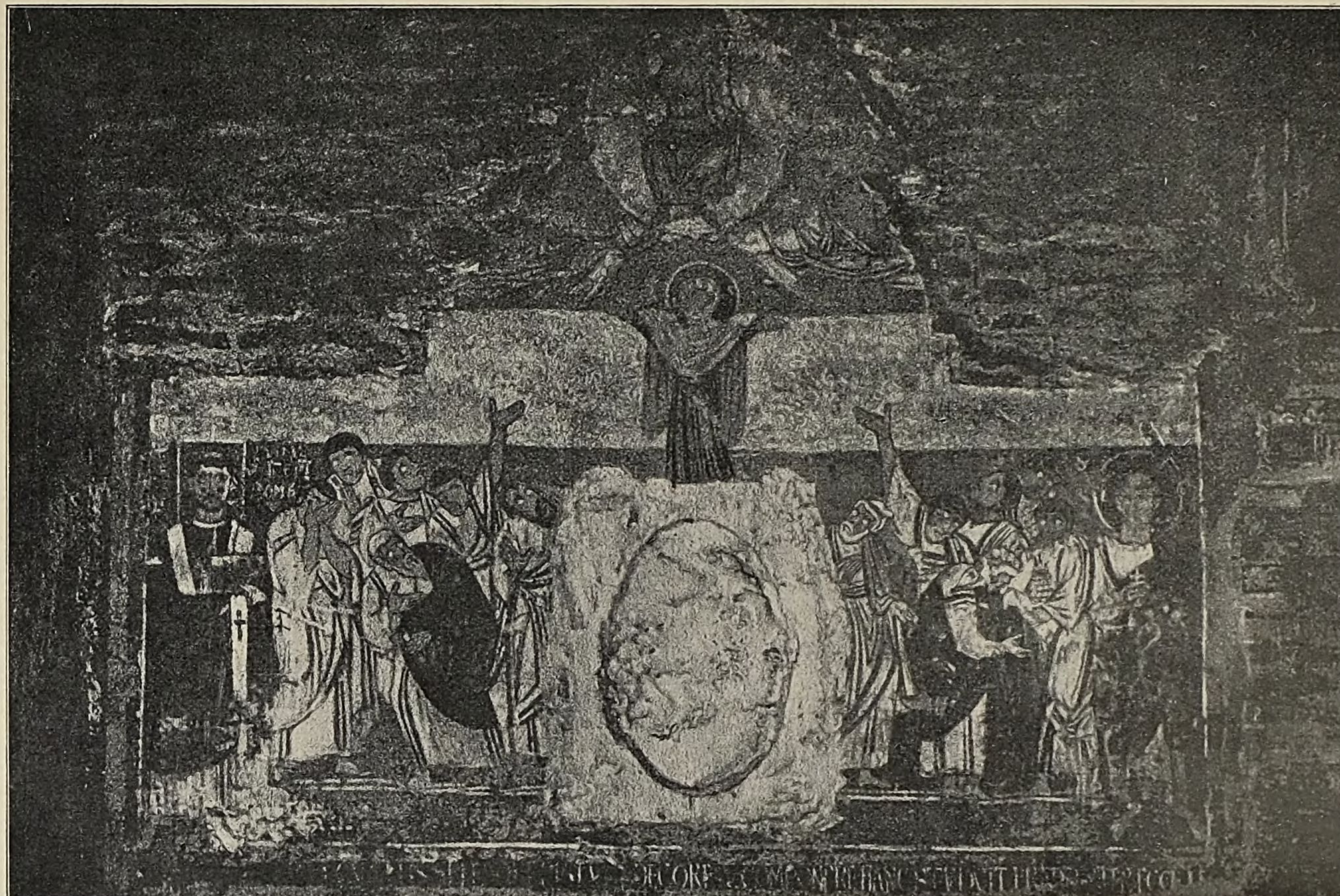


Abb. 83. Rom. S. Clemente, Unterkirche. Himmelfahrt Christi. Revue archéol. 1872.

als ob sie zwischen den Aposteln und Christus hinaufschwebte; so kam es, dass man diese Scene früher für eine Himmelfahrt der Maria hielt.[1]) Merkwürdig ist das Bild wegen der überaus heftigen Bewegung, mit welcher die Apostel dem entschwebenden Heiland nachschauen; sie fahren förmlich durcheinander und werfen voller Staunen die Arme empor oder ducken sich voller Furcht nieder. Einer hält sich wie geblendet die Augen zu. Rechts steht der heilige Vitus und links Papst Leo IV.,[2]) der durch einen viereckigen Nimbus als noch lebend bezeichnet wird; also muss das Bild aus der Mitte des 9. Jahrhunderts stammen. Die Kunst versucht es hier einmal mit übertriebenen Bewegungen, da sie sonst an ihrer Ausdrucksfähigkeit verzweifelte.[3]) — Als Experimentieren der Kunst ist es wohl auch zu erklären, dass ein dem 9. oder 10. Jahrhundert entstammendes Wandbild der Vorhalle sich wieder einmal stark an die byzantinische Kunst anlehnt, während die vorgenannten Bilder fast gar nichts Byzantinisches enthalten. Es stellt den zwischen Michael und Gabriel thronenden Christus dar, welchem von dem heiligen Clemens und dem Apostel Andreas die knieenden Heiligen Cyrillus und Methodius empfohlen werden, deren ersterer der Tradition nach die Gebeine des heiligen Clemens nach Rom gebracht hat. Nicht nur das feierliche Thronen zwischen den Erzengeln, deren Gewandung und die Segensgebärde des Heilands sind byzantinisch, sondern sogar die Gesichtsform nähert sich dem morgenländischen Typus, dennoch bleibt immer eine starke lateinische Klangfarbe in dem Ganzen bestehen. — Von ganz roher Arbeit ist die Madonna mit dem Kinde in der Krypta von S. S. Cosma e Damiano (10. Jahrhundert?).

Dasselbe unsichere Schwanken zeigen die in ihren Gegenständen schon beschriebenen Malereien in Querhaus und Apsis der Kirche S. Elia bei Nepi, die nach der herrschenden Annahme ungefähr im 10. Jahrhundert von den römischen Malern Johannes und Stephanus und dem Neffen des ersteren Nikolaus ausgeführt sind.[4]) Ebenso anlehnungsbedürftig wie im Inhalt waren diese Maler in der Form, aber sie schwankten

1) Th. Roller: Saint-Clément de Rome. Paris 1873. Separatabdruck aus der Revue archéologique. Die richtige Deutung auf die Himmelfahrt Christi giebt F. X. Kraus: Gesch. der christl. Kunst II, 354 ff. Die erste bekannte Darstellung der Himmelfahrt Mariä befindet sich auf dem Elfenbeindeckel des langen Evangelienbuches in Sankt Gallen, der von Tutilo (gestorben nach 912) geschnitzt sein soll.

2) Inschrift: Sanctissimus dom̄ Leo q̄rt PP romanus.

3) Vgl. damit die heftige Bewegung der zu Christus emporschauenden Seligen auf einer Miniatur der etwa gleichzeitigen karolingischen Bibel in San Paolo fuori le mura. Abb. in meiner Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters Nr. 316.

4) Inschrift: IOH. STEPHANVS FR̄TS PICTORES ROMANI ET NICOLAVS NEPV̄ IŌHS.

zwischen den einzelnen Vorbildern hin und her und nahmen bald die altchristliche, bald die byzantinische Kunst zum Muster. In den Figuren der Apsiswölbung ahmten sie im allgemeinen die altchristlichen Mosaiken nach, lehnten sich aber in der Faltengebung und in den Gesichtstypen auch an byzantinische Malereien an. Die Christusfigur ist der in S. S. Cosma e Damiano nachgebildet, aber diese Nachahmung ist ganz unfähig, die ganzen Verhältnisse sind unrichtig, der Kopf ist viel zu klein, und die Gliedmaassen sind dürr, es fehlt jedes sichere Gefühl. Die ihre Kronen darbringenden Jungfrauen haben runde Gesichter nach lateinischem Typus mit roten Flecken auf den Wangen, während bei den 24 Ältesten sowohl in den Köpfen als auch in der Gewandung die byzantinische Kunst verständnislos und äusserlich nachgeahmt wird. So ist der verblasene und verwaschene, höchst unerfreuliche Charakter dieser Malereien herausgekommen.

Nicht viel besser sind die Malereien in S. Urbano alla Caffarella, deren Gegenstände uns ebenfalls schon beschäftigt haben. Ihre Datierung 1011 ist nicht ganz sicher, da die Jahreszahl übermalt ist, doch wird diese Zeit ungefähr die richtige sein. Der Charakter der Malereien ist einheitlicher als in S. Elia, er zeigt die bekannte verlotterte Fortsetzung der altchristlichen Kunst mit geringen byzantinischen Anklängen, selbst bei dem griechisch segnenden und feierlich zwischen zwei Engeln thronenden Christus über dem Altar ist wenig Byzantinisches. Auch die Farbengebung schliesst sich den Katakombenmalereien an. Da sämtliche Bilder zudem stark übermalt sind, ist der Anblick um so unschöner und unharmonischer.

Der Gesamteindruck, den wir von den Mosaiken und Wandgemälden des halben Jahrtausends vom Ende des 6. bis zum Ende des 11. Jahrhunderts mitnehmen, ist der einer vollständigen Zuchtlosigkeit und des Verlustes jedes künstlerischen Sinnes. Der immer ärgere Verfall und die immer grössere Verrohung der Malerei entspricht der gänzlichen Auflösung, welcher die politischen Zustände Italiens seit der Unterwerfung der Langobarden durch Karl d. Gr. entgegengingen. Die Langobarden hatten das Land geknebelt, aber unter ihrer festen Faust war Ordnung gehalten worden, wenn auch in dieser Zeit bei den Lateinern das Gefühl für Würde und Grösse gänzlich verloren ging. So vermochte denn auch die karolingische Eroberung nur vorübergehend haltbare Zustände zu schaffen. Nachdem Italien sich der Macht der Karolinger entzogen hatte, brach ein vernichtender Kampf Aller gegen Alle los, welcher die letzten Reste von Kultur vertilgen musste. Rohe Gewalthaber rangen um die einheimische Königskrone, die Päpste

verfielen ihrer wachsenden Macht und wurden im 10. Jahrhundert sogar zu Kreaturen buhlerischer und verbrecherischer Weiber. Diese Zustände erscheinen wie ungeheure Geburtswehen. Aus ihnen sollte in allmählichem Werden das neue italienische Volk hervorgehen, das in ihnen durch die Vermischung lateinischer und germanischer Elemente entstand. Es ist sehr bezeichnend, dass wir in den Inschriften auf den gleich zu betrachtenden Malereien aus dem Ende des 11. Jahrhunderts die ersten Spuren der neuen italienischen Sprache innerhalb eines barbarischen Latein finden. Diese Kämpfe hatten aber ebensosehr eine geistige Bedeutung. Aus ihnen sollte allmählich die neue Weltanschauung entstehen. Der Gegensatz zwischen der christlichen und der antiken Welt war zu gross; mochte die letztere auch gänzlich überwunden scheinen, ihre Grösse wirkte immer noch nach, und es mussten sich immer neue Gegensätze herausbilden, die aufeinander prallten. Jene Kämpfe erscheinen auch wie ein gewaltiges Gewitter, in welchem sich die entgegengesetzen Strömungen miteinander auszugleichen suchten.

Erst unter Otto I. in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts wurden die Verhältnisse Italiens wieder geordnet. Wenn auch die Päpste zunächst abhängig blieben von den deutschen Kaisern, so erstarkte doch ihre Macht allmählich auf dem neu gesicherten Boden, bis sie in der gewaltigen Gestalt Gregors VII. plötzlich herrschend hervortrat, nachdem noch kurz vorher Kaiser Heinrich III. die Päpste unter seinen Willen zu beugen verstanden hatte. Es ist nicht zufällig, dass der Abt Desiderius von Monte Cassino, der persönliche Freund Hildebrands, gerade in der Zeit, in welcher der letztere schon thatsächlich die Macht in den Händen hatte, den Entschluss zur Erneuerung der Kunst fasste und byzantinische Künstler berief, und noch viel weniger, dass gerade in die Zeit von Gregors Pontifikat, als der deutsche Kaiser den schmachvollen Gang nach Canossa antreten musste, auch in Rom die Malerei einen neuen Aufschwung nahm.

Das Zeugnis, welches wir von diesem Aufschwung besitzen, sind vier erst in der Mitte dieses Jahrhunderts wiederentdeckte Wandmalereien in der Unterkirche von S. Clemente, zwei in der Vorhalle und zwei im Mittelschiff. Alle vier sind stilistisch eng miteinander verwandt, müssen gleichzeitig sein und sind vielleicht von derselben Hand. Zwei von ihnen liefern uns das Datum, denn der auf ihnen genannte Stifter Beno de Rapiza ist aus dem vaticanischen Archiv im Jahre 1080 als Bewohner des Stadtviertels von S. Clemente nachzuweisen.[1])

1) Roller l. c. Die Inschrift auf dem Gemälde der Vorhalle lautet: In nomine dn̄i ego Beno de Rapiza p̄ amore beati Clementis et redemptione anime mee pingere fecit (!).



Abb. 84. Rom. S. Clemente. Unterkirche. Darstellung aus der Legende des hl. Clemens.

Beide von Beno de Rapiza gestifteten Malereien behandeln die Legende des Titularheiligen der Kirche, Clemens. Diese erzählt, dass der heilige Clemens im Schwarzen Meer ertränkt wurde, indem man ihn mit einem Anker um den Hals versenkte. Jedes Jahr an dem ihm geweihten Tage zog sich an der Stelle das Meer zurück, und die Priesterschaft des benachbarten taurischen Chersonnes (der heutigen Krim) kam in Prozession mit vielem Volk dorthin, wo Engel einen unterseeischen Tempel zu Ehren des Heiligen erbaut hatten. In einem Jahre hatte eine Witwe, die ganz in Andacht versunken war, ihr Kind dort vergessen, aber im nächsten Jahre fand sie es lebend an derselben Stelle wieder. Diese Geschichte ist sehr lebendig erzählt (Abb. 84). In der Mitte steht der wunderbare Tempel, an welchem der Anker des Martyriums befestigt ist, rechts staut sich das mit Fischen bevölkerte Wasser auf. Der Tempel hat byzantinische Bauformen mit dünnen Säulchen und verzierten Rundbogen. Vor dem Tempel hebt die Mutter in freudiger Bewegung ihren Knaben, der ihr froh die Arme entgegenstreckt, vom Boden auf. Links davon ist die Mutter noch einmal wiederholt, sie trägt das Kind auf den Armen und drückt es zärtlich an sich. Daneben ist die Prozession des Bischofs und der Mönche dargestellt; der Bischof hebt staunend die Hand. Die Freude der Mutter, ihre Zärtlichkeit und das Staunen des Bischofs sind gut ausgedrückt. In einem Felde unter diesem Bilde knieen, zu beiden Seiten eines Medaillons mit dem heiligen Clemens, Beno, seine Frau Maria und sein Sohn Clemens.

Von demselben Ehepaar Beno und Maria ist die Malerei gestiftet, welche sich auf einem Pfeiler an der linken Seite des Mittelschiffes befindet. Dieser Pfeiler ist wahrscheinlich nach dem Erdbeben von 896 eingeschoben. Das Mittelfeld stellt die wunderbare Bekehrung des Sisinius dar (Abb. 85). Die Gemahlin des Sisinius, Theodora, wohnte ohne Erlaubnis ihres Gatten einer christlichen Versammlung bei. Erzürnt folgte ihr Sisinius dorthin, wurde aber mit Blindheit geschlagen und erst auf das Gebet des heiligen Clemens wieder sehend, wodurch er bekehrt wurde. Dass der Vorgang sich innerhalb einer Kirche abspielt, wird dadurch angedeutet, dass den Hintergrund der Durchschnitt einer Basilika bildet. Theodora steht mit anderen Gläubigen rechts neben dem Altar. Der plötzlich erblindete Sisinius wird von einem Diener geführt. Aber schon erhebt der heilige Clemens, der in priesterlicher Kleidung vor dem Altar steht, betend die Hände, um Heilung für Sisinius zu erflehen. Die Priesterschaft nehen ihm empfiehlt dem Heiligen die in kleineren Figuren dargestellten Stifter des Bildes Beno und Maria, welche, wie auch auf dem unteren Felde des vorbeschriebenen Bildes,



Abb. 85. Rom. S. Clemente, Unterkirche. Die Wunderbare Bekehrung des Sisinus.

kreisförmig zusammengebogene Kerzen darbringen. Theodora und Sisinius haben als Angehörige des ersten christlichen Jahrhunderts antike Tracht. Erstere ist eine schöne Gewandfigur, welche nicht unglücklich nach der Antike studiert ist, mit langem Chiton und gross umgeschlagenem Mantel; sie legt die Hand, ihren Glauben beteuernd, auf die Brust. Sisinius ist als römischer Krieger gekleidet mit hinten von den Schultern herabhängendem Mantel. Clemens trägt priesterliche Gewandung, Beno und Maria haben die bürgerliche Kleidung des 11. Jahrhunderts. Der Diener des Sisinius ist als niedriger Stehender in der ganzen Erscheinung gut charakterisiert. Aber auch sonst sucht der Künstler durch Schilderung des Details der Natur gerecht zu werden. Im Mittelschiff der Basilika sind die beiden Säulenreihen zu erkennen, in den Interkolumnien und in den Seitenschiffen hängen Lampen, eine Krone mit sieben Lampen hängt über dem Altar. Dieser ist mit einem gestickten Tuch bedeckt und Kelch und Patene stehen darauf. — Noch überraschender ist das untere Feld, in welchem die Folge der Bekehrung geschildert wird. Sisinius lässt zu Ehren des Heiligen, welcher ihn bekehrt hat, die Kirche S. Clemente erbauen. Drei Säulen stehen schon aufgerichtet da; auf Befehl des Sisinius heben Sklaven die vierte auf. Die Inschriften besagen, dass Sisinius den Sklaven, sie mit ihrem Namen anredend, zuruft, dass sie sich anstrengen sollten, denn ihre Herzenshärte verdiene, dass sie Steine ziehen. Eine andere Inschrift berichtet wieder über die Stiftung des Gemäldes durch Beno und Maria. — Über diesen beiden Bildfeldern ist noch die untere Hälfte eines dritten erhalten, welches wahrscheinlich die Investitur des heiligen Clemens dargestellt hat,[1]) und bei welcher ausserdem seine drei Vorgänger auf dem bischöflichen Stuhl von Rom, Petrus, Cletus und Linus gegenwärtig waren. Ihre Namensinschriften sind erhalten.

Vielleicht sind Beno und Maria auch die Stifter der Malereien auf einem benachbarten, wahrscheinlich ebenfalls 896 eingeschobenen Pfeiler, da die nahe Verwandtschaft der künstlerischen Form auch denselben Maler vermuten lässt. Das Mittelfeld behandelt die Geschichte des heiligen Alexius, und zwar sind drei zeitlich zum Teil weit auseinander liegende Scenen auf derselben Bildfläche vereinigt (Abb. 86). Alexius hatte am Tage seiner Hochzeit sein väterliches Haus auf dem Aventin verlassen, war nach Palästina gegangen und Einsiedler geworden. Auf der linken Seite des Gemäldes ist im Hintergrunde das väterliche Haus angedeutet, an dessen Fenster die Braut vergeblich die Rückkehr des

1) Nach Mulloolys Deutung.



Abb. 86. Rom. S. Clemente. Geschichte des hl. Alexius.

Alexius erwartet. Vorn begegnet der Vater des Alexius Eufimianus, zu Pferde und von zwei Dienern zu Pferde gefolgt, einem abgezehrten Pilger, der ihn um Aufnahme in sein Haus bittet. Es ist Alexius, aber der Vater und niemand sonst erkennt ihn. 17 Jahre lang diente er seiner Familie als Sklave und schlief unter der Treppe des väterlichen Hauses. Dann starb er. Die Mittelscene stellt seinen Tod dar. Der Heilige liegt sterbend auf seinem Bett oder sitzt vielmehr nach byzantinischer Weise halb aufgerichtet auf einer Art von elliptischer Matratze. Der Papst mit zahlreichem Gefolge von Mönchen ist ihm genaht und empfängt aus den Händen des Sterbenden eine Rolle, in welcher dieser seinen Lebenslauf aufgezeichnet hat. Der Papst erteilt ihm dafür den Segen. In der dritten Scene zeigt der Papst, welcher wieder von grossem Gefolge begleitet ist, der Familie das Schriftstück, und diese erkennt zu spät, wer ihnen gedient hat. Die Braut hat sich über den schon aufgebahrten Toten geworfen und bedeckt sein Antlitz mit Küssen, indessen die beiden Eltern ihre weissen Haare raufen. Den Hintergrund bildet wieder der Durchschnitt einer Basilika, weil die Leiche in einer Kirche aufgebahrt gedacht ist. Auch hier wieder die naturgetreue Schilderung des Details: das reich mit Sternen gemusterte Gewand des Papstes, die gestickte Decke, unter welcher der Tote liegt, das weisse Haar der greisen Eltern! Der Vater des Alexius ist ein würdiger Greis; das Erlöschen des Lebens bei Alexius in der Mittelscene ist sehr gut zur Anschauung gebracht. — Unterhalb des Alexiusbildes befindet sich ein Feld mit Ornamenten, welche Früchte und Vögel enthalten, eine direkte Anlehnung an altchristliche Werke wie die Gewölbedekoration des Umgangs von S. Costanza.[1]) — Über diesen beiden Bildfeldern ist die untere Hälfte eines dritten erhalten, welches den thronenden Christus zwischen Michael und Gabriel und zu äusserst Clemens und Nikolaus darstellt. Die Engel haben prächtige byzantinische Hoftracht, und auch in der Gewandung Christi macht sich byzantinischer Einfluss geltend, und der reiche edelsteinbesetzte Thron ist ebenfalls nach byzantinischem Muster gemalt.

Bei dem vierten Gemälde, welches sich in der Vorhalle befindet, wird wieder ein Stifter oder vielmehr eine Stifterin genannt (Abb. 87). Es ist eine Fleischhändlerin Maria, trotz desselben Namens wohl kaum die Gattin des Beno de Rapiza.[2]) Die Inschrift: Huc a Vaticano fertur PP. Nicolao

1) Während des Drucks macht A. Goldschmidt in einem Vortrag in der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin aufmerksam auf ornamental-figürliche Deckenmalereien in der Weise der Katakomben aus der Zeit um 1100 im Oratorium des Klosters S. Pudenziana, in S. S. Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane und im Lateran aus S. Niccolò in Carcere.

2) Die Inschrift lautet: + Ego Maria macellaria per timore Dei ed remedio anime mee hec pi(ctu)r(a) fc.



Abb. 87. Rom. S. Clemente, Unterkirche. Überführung des Leichnams eines Heiligen vom Vatican nach S. Clemente.

imnis divinis quod aromatibus sepelivit weist darauf hin, dass das Bild die Überführung des Leichnams eines Heiligen vom Vatikan nach S. Clemente darstellt, nennt aber den Heiligen nicht. Wahrscheinlich ist es die Leiche des heiligen Cyrillus, dann aber enthält die Inschrift einen historischen Irrtum, da nicht Papst Nikolaus die Überführung vollzogen hat (de Rossi). Die Leiche wird von vier Knaben getragen, während andere singend vorangehen oder Weihrauchfässer schwingen. Der Leiche folgt ein langer Zug von Mönchen, die von einem Bischof geführt werden. Alle bewegen sich auf eine Basilika zu, welche wieder im Durchschnitt dargestellt ist. Vor ihr steht der Altar und hinter diesem ein Priester mit betend erhobenen Händen. Nicht nur die Leiche des Heiligen, sondern auch der Bischof an der Spitze des Gefolges und der Priester hinter dem Altar haben Nimben.

Diese Gemälde enthalten, abgesehen von einigen Einzelheiten, auf welche besonders aufmerksam gemacht worden ist und die, wie wir sehen werden, ihre besondere Bedeutung haben, nichts Byzantinisches, sondern die Form ist rein lateinisch und erinnert durchaus an die römischen Katakombenmalereien der ersten Jahrhunderte. Wir haben gesehen, dass die altchristliche Kunst in Rom trotz des stossweisen Eindringens des Byzantinischen in den 500 Jahren seit dem Schluss der als altchristlich zu bezeichnenden Epoche immer nachlebte, wenn auch in gänzlich verkommener Weise. Diesen altchristlichen Geist finden wir auch hier, während aber alles Frühere eine gedankenlose und unfähige Fortsetzung desselben war, können wir hier ein bewusstes Zurückgreifen auf jene grosse Zeit erkennen. Dabei ist in den Gemälden aber nichts Eklektisches, sondern es offenbart sich darin ein durchaus glückliches Nachempfinden. Wir finden dieselbe leichte Art, die Figuren hinzuzeichnen, dieselbe lichte und heitere Farbengebung wie im Altchristlichen, wenn auch das künstlerische Vermögen ein geringeres geworden ist. In dieser Kunst ist keine Spur von der erstarrten Formel, welche die specifisch byzantinische Kunst selbst in ihrer guten Zeit schon hat. Bei letzterer glaubt man immer den Ceremonienmeister herauszumerken, welcher den Gestalten ihre Bewegung und den Fall ihrer Gewandung einstudiert hat. Sogar in dem seelischen Ausdruck, so vorzüglich dieser auch oft ist, macht sich immer die Gewöhnung an ceremonielles Wesen geltend. Die Figuren dieser Gemälde in der Unterkirche von S. Clemente dagegen sind freie Menschen, die sich bewegen und ihre Empfindungen äussern, wie sie wollen und wie ihnen ums Herz ist. Dabei haben sie Würde und Schönheit, soweit es dem Maler gelingt, das auszudrücken. Ebenso ist es in den Katakombenmalereien;

auch liegt über den Bildern derselbe zarte Hauch tiefer Empfindung, welcher bei der altchristlichen Kunst so sehr ergreift. Zugleich aber macht sich ein gewisser Fortschritt gegen die altchristliche Zeit geltend. Die Köpfe und die ganzen Figuren sind individueller geworden. Die Menschen werden, wie wir bei Sisinius und Theodora gesehen haben, sogar nach ihrem Zeitalter durch ihre Kleidung charakterisiert. Auch prägt sich die verschiedene Lebensstellung aus: so erscheint Eufimianus als vornehmer Mann zu Pferde, gefolgt von zwei berittenen Dienern, Beno de Rapiza und seine Frau treten als Bürger auf, der Diener des Sisinius ist als Sklave zu erkennen. Im Zusammenhang damit steht die naturgetreue Schilderung der Einzelheiten, der Säulen und Lampen in den Kirchen, der gestickten Decken und Gewänder, des weissen Haares bei den alten Eltern des Alexius. In der byzantinischen Kunst werden Scenen, welche sich innerhalb eines Gebäudes abspielen, immer im Freien vor demselben dargestellt, wobei das Gebäude in Aussenansicht erscheint. Höchstens wird durch ein über das Gebäude gelegtes Tuch angedeutet, dass eigentlich ein Innenraum gemeint ist, oder man begnügt sich mit einer Andeutung, indem z. B. ein Altar mit darüber befindlichem Ciborium für eine ganze Kirche eintritt. Auch auf den Bildern von S. Clemente ist die Kunst noch zu ungeschickt, um eine Scene wirklich in einen Innenraum zu verlegen, aber der Maler lässt doch wenigstens in die im Hintergrund dargestellten Gebäude hineinblicken, indem er sie in einer Art von Durchschnitt giebt, wenn auch die eigentliche Handlung noch vor dem Gebäude stattfindet. Das ist ein Schritt gegen das Natürliche. Auch der Ausdruck des Seelischen ist auf den Bildern von S. Clemente individueller geworden als in der altchristlichen Kunst. Das lässt sich erkennen in der Freude und Zärtlichkeit der Mutter und im Staunen des Bischofs bei der Wiederauffindung des Kindes auf dem Meeresgrunde. Besonders natürlich ist die Schmerzensäusserung, indem sich der Vater und die Mutter des Alexius die Haare raufen und die Braut die Leiche voller Leidenschaft küsst. Natürlich ist auch die Begrüssung zwischen Eufimianus und dem Pilger. Sogar bis zur Schilderung einer vulgären Scene versteigt sich die Kunst in dem Bilde mit dem Kirchenbau, und noch bezeichnender ist, dass Sisinius auf demselben seine Sklaven nicht in klassischem Latein, welches die Widmungs- und Erläuterungsinschriften bewahren, sondern in der Vulgärsprache und sogar mit einem sehr derben Schimpfwort anredet.

In unvermitteltem Gegensatz zu den altchristlichen Elementen in diesen Bildern steht das wenige Byzantinische, das sich darin findet. Die byzantinische Art des Lagers, auf welchem Alexius stirbt,

ist eine Äusserlichkeit, welche der Maler, ohne sich Gedanken darüber zu machen, angenommen hat. In der byzantinischen Gewandung Christi und der Erzengel aber ist bewusste Absicht zu erkennen, um so mehr als schon Nikolaus und Clemens auf demselben Bilde weniger Byzantinisches haben. Das Byzantinische dient hier zum Ausdruck des Heiligen. Damit ist ein gerader Gegensatz gegen früher geschaffen, indem bisher immer, bis zu den Malereien von S. Elia bei Nepi, gerade für die allerheiligsten Figuren die antik römische Tracht gewählt oder vielmehr aus der altchristlichen Zeit beibehalten wurde, wenn auch andere Gestalten in byzantinischer Tracht erschienen. Von diesen Malereien aus dem Ende des 11. Jahrhunderts in der Unterkirche von S. Clemente an bleibt in der italischen Kunst der nächsten Jahrhunderte byzantinische Formgebung der specifische Ausdruck für Heiligkeit, und wir sehen die allerheiligsten Gestalten immer in byzantinischem oder wenigstens nach byzantinischer Manier gelegtem und meist in den Falten mit Gold gehöhtem Gewande auftreten. Damit haben wir auch eine Erklärung dafür gefunden, dass auf den Bildern in S. Clemente alle Architekturen rein lateinische Formen haben und nur der unterseeische Tempel auf dem Bilde mit der Wiederauffindung des Kindes byzantinische Bauformen hat. Dieser Tempel sollte damit als von Engeln auf wunderbare Weise errichtet und als besonders heilig gekennzeichnet werden.

Welch ein Abstand ist zwischen diesen Bildern aus dem Ende des 11. Jahrhunderts in S. Clemente und den Mosaiken und Malereien des vorhergehenden halben Jahrtausends! Aus allem Gesagten ist schon, ohne dass es besonders betont wird, zu erkennen, mit welcher Sorgfalt der Maler zu Werke gegangen ist. Durch die Sauberkeit der Arbeit fallen die, übrigens vorzüglich erhaltenen, Gemälde vor den bisherigen von vornherein vorteilhaft auf. Die altrömische Rüstung des Sisinius und die Gewandung der Theodora bezeugen auch nicht unglückliche Studien an der Antike. Bei keinem Mosaik, bei keiner Malerei haben wir in Rom seit der altchristlichen Zeit einen irgendwie neuen oder bedeutenden Inhalt gefunden, ausser dass vielleicht in den ersten Jahrhunderten hin und wieder etwas neues Dogmatisches dadurch ausgedrückt wurde. Hier aber finden wir zum erstenmal wieder eine Freude des Künstlers nicht nur an sauberer Form, sondern auch am Inhalt, an der Erzählung; und er versteht gar nicht übel, sondern kurz, treffend und leicht verständlich zu erzählen. Welche Erlösung nach der gedanklichen Armseligkeit der vorhergehenden Malereien ist diese treuherzige Darstellung sinnvoller Legenden!

Wir können nicht daran zweifeln, dass auf diese Erhebung der Kunst die grosse Gestalt Gregors VII. von Einfluss gewesen ist. Dieser gewaltige Mann beherrschte die Politik des römischen Stuhles schon 20 Jahre, bevor er ihn selber bestieg. Unter seiner Einwirkung hob sich in Rom das ganze Leben, und ein schönes Zeugnis davon haben wir in diesen Wandgemälden. Eine direkte Verbindung Gregors mit der Kunst lässt sich nicht nachweisen und ist wohl auch kaum vorhanden gewesen, während sein Freund, der Abt Desiderius von Monte Cassino, ihr Gönner war. Aber wie verschiedene Früchte hat die Einwirkung dieser beiden Persönlichkeiten getragen. Desiderius berief byzantinische Künstler, und an ihn knüpft sich die Entstehung einer unteritalisch-byzantinischen Kunstschule. In Rom aber fand diese Kunst vorläufig keinen Eingang, sondern unter der strahlenden Grösse Gregors erhob sich die einheimische Kunst, die altchristlich-römische, welche niemals gänzlich erstorben war, noch einmal und brachte einige Schöpfungen hervor, die bei aller Bescheidenheit doch an jene unvergesslich gehaltreiche und edle Kunst erinnern. Die Gemälde enthalten aber auch, wie wir gesehen haben, mancherlei neue, dem veränderten Zeitgeist entsprechende Elemente; und in diesem Zusammenhang ist es höchst interessant, dass die Inschriften auf dem unteren Sisiniusbilde, welche die Worte des Sisinius an seine Sklaven wiedergeben, die ersten Spuren der aus barbarisiertem Latein sich neu bildenden italienischen Sprache enthalten. [1])

Bei den Malereien der Unterkirche von S. Clemente aus dem Ende des 11. Jahrhunderts haben wir wegen ihrer bisher in der wissenschaftlichen Litteratur nicht gewürdigten hohen kultur- und kunstgeschichtlichen Bedeutung länger verweilen müssen. Dagegen werden wir die römischen Mosaiken und Wandmalereien der beiden folgenden Jahrhunderte etwas summarischer betrachten können, da das meiste darüber schon bei der Entwicklung des Kirchenschmuckes gesagt worden ist. Während wir dort das Inhaltliche in erste Reihe stellten, werden wir hier das specifisch Künstlerische verfolgen. Das 12. und das 13. Jahrhundert sind eine Glanzzeit des römischen Papsttums, es war das Zeitalter der Kreuzzüge, in welchem die Päpste, was sie so lange angestrebt und unter Gregor VII. zuerst erreicht hatten, der

1) Sisinius ruft den Sklaven zu: Fili dele pute, traite; Cosmaris, Albertel, trai; saxa traere mervistis duritiam cordis vestris. Ihr Hurensöhne zieht! Cosma, Albertus ziehe! Ihr verdient Steine zu ziehen wegen der Härte eures Herzens.

Dem letzten Sklaven, der mit einem Hebebaum hinter der Säule steht, ruft Sisinius zu: Carvoncelle, fa li te dereto colo palo. Carvoncelle, beeile dich dort hinten mit dem Pfahl.

ausschlaggebende Mittelpunkt der Welt waren, die eigentlichen Erben der antikrömischen Weltmacht; selbst der mächtigste Hohenstaufe, Friedrich Barbarossa, musste sich vor ihnen beugen. Die Malerei vermochte diesem hohen Fluge allerdings nur sehr langsam zu folgen, denn sie hatte zu tief gestanden, um sich plötzlich zu erheben, auch pflegt die Wirkung grosser politischer Ereignisse auf die Kultur meistens erst nachträglich einzutreten. Dennoch zeigt das 12. und 13. Jahrhundert, dass man sich in Rom bemühte, nicht mehr in die frühere Barbarei zurück zu verfallen. Das schöne Beispiel von S. Clemente, würdige Kunstwerke zu schaffen, blieb nicht ohne Nachahmung, vielmehr erwachte sogar die Mosaikkunst wieder, welche drei Jahrhunderte in Rom gänzlich geruht hatte. Während die Malereien von S. Clemente aus dem Ende des 11. Jahrhunderts sich fast ausschliesslich an römisch-altchristliche Vorbilder hielten, und byzantinischen Elementen nur einen geringen Eingang gewährten, konnte es jetzt nicht ausbleiben, dass die byzantinische Kunst allmählich doch grösseren Einfluss gewann. Ihr Stil war von so geschlossener Einheitlichkeit, ihre Schulung so vorzüglich und auch ihre rein künstlerischen Elemente von so hoher Bedeutung, dass man bei einem energischen Streben nach Erneuerung der Kunst dieses Vorbild nicht ausser Acht lassen konnte. Ausserdem entstanden ja in Sicilien gerade in jener Zeit die herrlichen Mosaiken byzantinischen Charakters, und eine byzantinisierende Kunstschule breitete sich über ganz Süditalien aus, wie wir gesehen haben, bis dicht vor die Thore von Rom, bis nach Ninfa. Dennoch blieben im 12. Jahrhundert der Geist, fast alles Inhaltliche, das künstlerische Gefühl, die Gesichtstypen, die Art der Menschen, sich zu bewegen und zu geben, lateinisch. Bei Malereien sind die byzantinischen Elemente im Stilistischen, wie die Wandbilder in der Cappella del Martirologio bei S. Paolo fuori le mura (Abb. 59) zeigen, nur gering. Die Grundlage bleibt durchaus das Altchristliche, und das Byzantinische in der Gewandbehandlung und in einer leichten Veränderung der Typen muss sich ihm gänzlich unterordnen. Stärker treten die byzantinischen Elemente in Mosaiken hervor, da hier wenige altchristliche und glänzende byzantinische Beispiele vorhanden waren. Aber dennoch bleiben sie, wie wir bei den Mosaiken in der Apsis von S. Maria in Trastevere gesehen haben, auf dieselben Dinge beschränkt, in denen wir sie schon in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends gefunden haben, nämlich auf einzelnes im Kostüm und im Ceremoniell und auf dekorative Wirkung. Nur in letzterem geht das Apsismosaik von S. Maria in Trastevere allerdings weiter als je eines zuvor, indem die ganze dekorative und Farbenwirkung byzantinisch

geworden ist. Fast ausschliesslich auf die Kleidung beschränkt sich der byzantische Einfluss auch in den älteren Teilen des Mosaikstreifens an der Fassade von S. Maria in Trastevere. Dargestellt ist die thronende Madonna, welcher sich zehn weibliche Heilige unter dem Bilde der klugen Jungfrauen mit brennenden Lampen nahen. Die Mittelfigur und die beiden ersten Jungfrauen rechts von ihr sind im Anfang des 14. Jahrhunderts erneut, die anderen stammen wahrscheinlich von dem Wiederaufbau der Kirche unter Innocenz II. und Eugen III. (beendet 1148), sind also gleichzeitig mit dem Hauptmosaik der Apsis. [1])

Dieser Zustand wurde, wie bereits ausgeführt, zu Anfang des 13. Jahrhunderts unterbrochen, und die byzantinische Kunst errang in Rom ihren ersten grossen Sieg. Wie Desiderius im 11. Jahrhundert nach Montecassino, so berief jetzt der Papst zu Anfang des 13. Jahrhunderts byzantinische Mosaicisten nach Rom, und wie sich in Unteritalien an jene Berufung die Entstehung einer byzantinischen Kunstschule knüpfte, so blieb sie auch in Rom nicht ohne nachdrückliche Einwirkung, wenn sich auch an dem alten Prinzip zunächst nichts änderte, dass das Byzantinische nur stossweise vorzudringen vermochte. Als die beiden Werke byzantinischer Künstler haben wir den Apsisschmuck von S. Paolo fuori le mura und die Mosaiken in der Apsis und am Tribunenbogen von S. Clemente kennen gelernt[2]) und gleichzeitig gesehen, dass bei der Apsis der letzteren Kirche noch nachweisbare altchristliche Vorbilder gegenständlich maassgebend gewesen sind. Durch diese Thätigkeit der Byzantiner und die imponierenden Beispiele ihrer Kunst wurden in Rom und in dem von ihm abhängigen

1) Nach De Rossi, Musaici cristiani. Die beiden kleinen knieenden Gestalten zu Füssen der thronenden Gottesmutter sind wahrscheinlich die Päpste Innocenz II. und Eugen III., wenn auch die päpstlichen Abzeichen wohl bei der späteren Restauration in Wegfall gekommen sind. Dafür, dass die weiblichen Wesen mit den Lampen Heilige unter dem Bilde der klugen Jungfrauen sind, ist ein Beweis, dass sich an der Aussenseite der Apsis von S. Maria Maggiore eine ähnliche Darstellung aus dem Ende des 13. Jahrhunderts befand, wo die als die klugen Jungfrauen der Parabel auftretenden Heiligen mit Namen bezeichnet waren (De Rossi). Henry Stevenson hat einen urkundlichen Beleg gefunden, dass im Anfang des 14. Jahrhunderts an der Wiederherstellung des Mosaiks gearbeitet wurde. Dabei haben Maria und die beiden Jungfrauen rechts von ihr ihre Kronen eingebüsst und aus der in byzantinischer Weise mit dem Kind steif vor sich thronenden Madonna ist die Madonna lattante geworden. De Rossi weist darauf hin, dass der Restaurator vielleicht Pietro Cavallini ist, welcher im Jahre 1291 die Mosaiken aus dem Marienleben in der Apsis derselben Kirche arbeitete.

2) Guten byzantinischen Stil und sehr sorgfältige Arbeit zeigt auch das Mosaikbild an der Fassade des Domes von Spoleto, das von Solsternus im Jahre 1207 ausgeführt worden ist. Es stellt Christus thronend zwischen Maria und Johannes (letzterer erneuert) dar.

Kunstkreis drei verschiedene Strömungen hervorgerufen, welche das 13. Jahrhundert beherrschten. Es entstanden Werke, welche sich von byzantinischen Einflüssen fast ganz frei hielten oder sie nur in Einzelheiten aufnahmen, solche, welche die byzantinische Weise mit der lateinischen vermischten, und solche, welche sich dem Byzantinischen so eng wie nur irgend möglich anzuschliessen trachteten. Wie schon im 12. Jahrhundert, so reagierten auch jetzt Mosaikkunst und Wandmalerei verschieden. Letztere beharrte, im grossen und ganzen genommen, hartnäckiger bei der einheimischen lateinischen Weise, welche in der Unterkirche von S. Clemente eine so schöne Auffrischung erhalten hatte.

Derselbe Papst, Honorius III., welcher die byzantinischen Mosaicisten für das Werk in S. Paolo fuori le mura berief, liess die Wände der Vorhalle von S. Lorenzo fuori le mura mit zahlreichen kleinen Bildern bemalen, welche die Legenden der Heiligen Laurentius, Stephanus und Hippolitus, sowie die Krönung Peters von Courtenay durch Honorius III. behandeln. Die Bilder sind so stark übermalt, dass nur sehr wenig Ursprüngliches übrig geblieben ist, aber dennoch lässt sich erkennen, dass in allen einfache und natürliche Erzählung mit wenigen Figuren in der Art der Gemälde aus dem Ende des 11. Jahrhunderts in der Unterkirche von S. Clemente waltet, dass die Architekturen des Hintergrundes lateinisch sind und dass überhaupt in geradem Gegensatz zu den Apsismosaiken der Paulskirche nur geringe Spuren byzantinischen Einflusses vorhanden waren. Dasselbe lässt sich von den durch Übermalung noch mehr zerstörten Bildern aus den Legenden von Sixtus und Laurentius an der inneren Fassadenwand sagen. — Unter diesen Umständen kann es nicht Wunder nehmen, dass die einige Jahrzehnte später entstandenen Wandmalereien an dem Grabmal des Kardinals Guglielmo Fieschi in derselben Kirche im wesentlichen ebenfalls von der altchristlichen Kunstform, wie wir sie in S. Clemente gefunden haben, beherrscht werden. Sie stammen vom Jahre 1256. Das Hauptbild stellt den thronenden Heiland zwischen den Heiligen Laurentius und Stephanus dar, welche ihm die in kleinerer Gestalt knieenden Papst Innocenz IV. und Kardinal Fieschi empfehlen. Zu äusserst stehen die Heiligen Hippolitus und Eustatius. An der Seitenwand ist die Madonna mit dem Kinde dargestellt. Die durch die Malereien von S. Clemente eingeführte Hervorhebung der allerheiligsten Personen durch nach byzantinischer Manier gezeichnete Gewandung findet sich auch hier. Im übrigen sind nur lateinische Elemente vorhanden. Der Gesichtstypus hat nichts Düsteres, sondern erstrebt regelmässige Schönheit, auf den Wangen ist durch rote Flecke die Frische des Lebens angedeutet. Der thronende

Christus ist von offenem, heiterem Ausdruck, die Madonna lächelt anmutig und das Kind blickt fröhlich in die Welt. Die Farbe ist hell und die Malerei hat einen leichten Zug. Die Faltenlage der Gewänder hat ausser bei Christus und Maria nichts Byzantinisches, sondern es ist starr und spitzig gewordene antike Form. — Fast ganz vom Byzantinischen sieht eine Zahl von Wandbildern ab, welche aus S. Agnese nach dem Lateranischen Museum übertragen worden sind. Elf Scenen aus dem Leben der heiligen Katharina (Abb. 88) und Reste von Bildern aus der Legende der heiligen Agathe, beide Cyklen von verschiedenen Händen, aber gleichzeitig und zwar dem 13. Jahrhundert angehörend.[1]) Die Entwicklung des Stils aus dem von S. Clemente ist deutlich zu erkennen. Wir finden dieselbe lichte Farbengebung wieder, dieselbe natürliche und unbefangene Erzählung zum Teil mit reichlichen Nebenfiguren. In der Weitschweifigkeit der Erzählung offenbart sich dagegen das 13. Jahrhundert. Die Gesichter haben eine gewisse äussere Lebendigkeit, aber keinen tieferen seelischen Ausdruck, sondern erscheinen leer und nüchtern. Wir kommen auf diese Gemälde später noch einmal zurück.[2])

Mehr aber noch als alle diese Wandmalereien hat eine Anzahl von Mosaiken rein lateinischen Charakter und zwar diejenigen, welche mit Arbeiten der Cosmaten, einer der römischen Familien von Marmorarii, in Verbindung stehen. Die hohe künstlerische Begabung dieser Künstlerfamilie, welche auf dem Gebiet der Architektur, Dekoration und Plastik so herrliche Werke hervorbrachte,[3]) zeigte sich auch darin, dass sie sich in figürlichen Mosaiken ganz von byzantinischen Einflüssen frei hielt. Die frühesten Werke gehören in den Anfang des 13. Jahrhunderts. Am Portal des ehemaligen Klosters vom Orden zur Befreiung der Sklaven bei S. Tomaso in formis auf dem Caelius befindet sich über dem Thorbogen unter einer Aedikula das Wappen des Klosters (Umschrift: Signum ordinis sanctae trinitatis et captivorum) in Mosaik. Innocenz III. (1198—1216) hatte dem neugegründeten Orden diesen Sitz auf dem Caelius angewiesen, und aus der Erbauungszeit des Klosters stammt jedenfalls auch das Mosaik. Die Künstler sind Meister Jakobus und sein Sohn Cosma.[4]) In der Mitte der runden Scheibe thront

1) Crowe und Cavalcaselle italienische Ausgabe I, Seite 91 setzen diese Wandgemälde in das 11. Jahrhundert, während schon die gotische Buchstabenform der Inschriften sie in das 13. verweist. Ins 11. Jahrhundert versetzen sie auch die 12 Bruchstücke von Wandgemälden aus dem Leben des heiligen Benedikt ebenda, die von einem direkten Schüler Giottos sind.

2) Kapitel V.

3) Vgl. Band II dieses Werkes.

4) Inschrift: Magister Jacobus cum filio suo Cosmato fecit ohc (!) opus.

Christus und fasst mit jeder Hand einen nur mit Lendenschurz bekleideten Sklaven, von denen der eine weiss und der andere schwarz ist und deren Füsse gefesselt sind; der weisse Sklave trägt einen Kreuzstab in der linken Hand. Schon der ganze Gegenstand zeugt von frischer natürlicher



Abb. 88. Rom. Lateranisches Museum. Scene aus dem Leben der hl. Katharina. Wandbild aus S. Agnese.

Auffassung, der Thron Christi hat nicht byzantinische, sondern altchristliche Form, der Wurf der Gewandung versucht antike Grossartigkeit nachzuahmen, und das ernste Antlitz entspricht der letzten Zeit der altchristlichen Kunst. Es ist aber stark restauriert, und da kommt uns vortrefflich ein anderes Werk des älteren dieser beiden Künstler, Jakobus, zu Hilfe, das Rundmedaillon mit dem Brustbilde Christi über

der rechten Seitenthür unter der Vorhalle des Domes von Cività Castellana. Durch die Inschrift an dem Eingangsbogen der Vorhalle ist die Thätigkeit des Jakobus in Cività Castellana um das Jahr 1210 festgestellt.[1]) Das Gesicht ist rund mit grossen runden dunkelbraunen Augen, ganz kleinem, nur eben angedeutetem Schnurrbart und einem Vollbart, welcher unter dem Kinn das Gesicht umrahmt, so dass dessen Rundung wie absichtlich im Gegensatz zu den byzantinischen Langgesichtern hervortritt. Auch in der Gewandung ist keine Spur von Byzantinischem. Freilich ist das Gesicht bei diesem Streben nach Bewahrung des lateinischen Typus ziemlich nichtssagend geworden.

Nach diesen beiden Arbeiten ist eine lange Pause, in welcher wir keine figürlichen Mosaiken der Cosmaten nachweisen können. Erst gegen das Ende des Jahrhunderts treten sie wieder mit solchen Werken auf und zwar zuerst in der Cappella Sancta Sanctorum beim Lateran. Diese Kapelle ist von Nikolaus III. (1277—1280) erbaut worden, und aus dieser Zeit stammen auch die Mosaiken der Decke. Als Baumeister der Kapelle nennt sich in der Inschrift Magister Cosmatus;[2]) es ist der zweite dieses Namens in der Familie von Marmorarbeitern. Da es zweifellos ist, dass Meister Jakobus in Cività Castellana und an S. Tomaso in Formis zu Rom nicht nur die Architektur, sondern auch die Mosaiken wenigstens in ihrer Vorzeichnung geschaffen, werden wir auch hier annehmen dürfen, dass Meister Cosma der Schöpfer der Mosaikbekleidung der Decke ist. An dem flachen Tonnengewölbe halten vier grosse langbekleidete Engel ein kreisförmiges Mittelmedaillon mit dem Brustbilde des segnenden Heilands. Die Engel sind nicht schwebend gedacht, sondern stehen mit den Füssen auf der Begrenzung des Bildfeldes fest auf. Das Vorbild der Kreuzgewölbe in S. Vitale zu Ravenna, im Oratorium von S. Giovanni Evangelista beim Lateran, der Cappella S. Zeno in S. Prassede ist deutlich zu erkennen. Aber an diesen Beispielen ist die Haltung der Engel tektonisch mit der Funktion der Gewölbegrate, vor denen sie stehen, in Einklang gebracht. Sie stehen hochaufgerichtet und ruhig da, während die Engel in der Cappella Sancta Sanctorum sich nachlässig halten, die in ihnen herrschende Linie ist ein Zickzack.

1) Die Inschrift lautet: Magister Jacobus civis Romanus cum Cosma filio suo carisimo fecit ohc (!) opus anno Dni MCCX. Die Zweifel an der Vollständigkeit der Jahreszahl sind unbegründet. Die Autorschaft des Jakobus an dem Brustbild Christi über der rechten Seitenthür wird durch folgende Inschrift bezeugt: MA IACO + RAINERIVS PETRI RODVLFI FIERI FECIT BVS M. FECIT. Die zu Anfang und zu Ende getrennt stehenden Worte und Silben gehören zusammen.

2) Magister Cosmatus fecit hoc opus. Ich habe die Mosaiken dieser sehr heilig gehaltenen Kapelle nur durch das Gitterfenster sehen dürfen.

Das tektonische Prinzip ist also aufgegeben und das mehr natürliche von lebhaft bewegten Figuren dafür eingetreten. Das Medaillon mit dem Brustbild des Heilands scheint anderswoher entnommen und hier eingesetzt zu sein. Es ist altertümlicher und verrät byzantinischen Geschmack, es stammt vielleicht aus der Zeit Honorius III., welcher an der alten, vor Nikolaus bestehenden Cappella Sancta Sanctorum arbeiten liess. [1]) — In den fünf Lünetten an drei Seiten des Gewölbes befinden sich Brustbilder von Heiligen: Petrus und Paulus, Agnes, Laurentius, Stephanus und Nikolaus. An der vierten Seite sind die Lünetten nur fingiert, und in ihnen sind in Mosaik brennende Lampen dargestellt, als hingen sie von der Decke herab. Hierin offenbart sich dasselbe Streben nach Natürlichkeit wie in den auf der Umrahmung stehenden Engeln und in dem Motiv bei S. Tomaso in formis, dass Christus die beiden Sklaven bei der Hand fasst.

Von dem Sohne dieses Cosma, Giovanni, sind die beiden fast identischen Grabmäler des Guglielmo Durante, Bischofs von Mende, in S. Maria sopra Minerva und des Gonsalvo, Kardinalbischofs von Albano, in S. Maria Maggiore. Ersterer starb am 1. November 1296, letzterer am 7. November 1299; unmittelbar nach dem Tode dürften die Grabmäler gearbeitet sein. Auch die Mosaiken in der Nische beider Grabmäler sind in der Anordnung fast gleich (Abb. 81). In der Mitte thront beidemal Maria mit dem Kinde, Durante, in kleiner Gestalt knieend dargestellt, wird ihr von seinem Vorgänger auf dem Bischofsstuhl von Mende, dem heiligen Privatus, empfohlen, und auf der anderen Seite steht der heilige Dominikus. Zu äusserst sind zwei Leuchter mit Kerzen abgebildet. Der Kardinal Gonsalvo wird der Maria durch den Apostel Mathias empfohlen, und auf der anderen Seite steht Hieronymus, da die Reliquien dieser beiden Heiligen in der Kirche S. Maria Maggiore ruhen sollen. Bei beiden Mosaiken enthält die Kunstform fast gar keine byzantinischen Elemente, das um einige Jahre ältere Mosaik von S. Maria sopra Minerva ist etwas steifer und befangener und erinnert noch etwas an die Malereien in der Unterkirche von S. Clemente aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, während die Formen in S. Maria Maggiore runder und voller, die Bewegungen flüssiger geworden sind, namentlich die Kopfneigung des Christuskindes ist recht anmutig. Auch sind die Scenen trotz des einfachen Nebeneinanderstehens der Figuren nicht unlebendig, so dass wir mit Wahrscheinlichkeit wenigstens auf eine Vorzeichnung des Giovanni di Cosma schliessen können. In der Ausführung

1) De Rossi.

freilich bleiben diese Mosaiken weit hinter der hohen künstlerischen Vollendung der plastischen und dekorativen Teile der Grabmäler zurück. Die einzelnen Steine sind viel zu gross für die verhältnismässig kleinen Figuren, auch die Zeichnung ist ziemlich grob, die Farbenwirkung unerfreulich; sehr störend sind in S. Maria Maggiore die weissen Lichter im Bart und auf den Gesichtern. Es fehlt gänzlich die schöne dekorative Wirkung, welche wir an den Mosaiken des Jacopo Torriti, der sich der byzantinischen Kunst eng anschloss, kennen lernen werden.

In den Kunstkreis der Cosmaten gehört auch die Grabplatte des spanischen Dominikaners Munio aus Zamora, der im Jahre 1300 starb, im Fussboden von S. Sabina in Rom. Der Tote liegt mit geschlossenen Augen da im schwarzweissen Dominikanergewand, die Hände vorn zusammengelegt. Damit steht im Widerspruch die in eingeritzter Zeichnung und in Mosaik angedeutete Nische, unter welcher er nur stehend gedacht werden kann. Diese Nische zeigt deutlich die Formen der Cosmatenarchitektur und ist auch mit dem eigenartigen geometrischen Mosaik verziert. Bei dem rein lateinischen Charakter des Ganzen ist nicht an Jacopo Torriti zu denken, wie man gewollt hat, [1]) sondern an einen der Cosmaten, und zwar berechtigt uns der edle Ausdruck des Todesfriedens auf dem Antlitz und die Kraft der Bildnischarakteristik Giovanni di Cosma als Schöpfer anzunehmen.

Es war nur zu natürlich, dass die Cosmaten auch im Mosaik die lateinische Tradition pflegten und sich von der byzantinischen nicht beirren liessen, denn ihre Architektur, Plastik und Dekoration spiegelt ein geradezu erstaunliches Verständnis der Antike wieder, wie wir im zweiten Bande noch näher verfolgen werden. In den Rahmen dieser Werke hätten byzantinisierende Mosaiken nicht gepasst. Die figürlichen Mosaiken spielten bei den Cosmaten eine zu untergeordnete Rolle und sie überliessen deren Ausführung, wie es scheint, namentlich gegen Ende des Jahrhunderts, zu sehr Gehilfen, als dass in ihnen die lateinische Strömung des 13. Jahrhunderts Repräsentanten von ähnlicher Bedeutung erhalten konnte, wie die byzantinische in den Mosaiken des Jacopo Torriti.

Während diese Werke die erste unter den vorgenannten drei Strömungen repräsentieren, führen uns die rohen Wandmalereien in dem im 13. Jahrhundert errichteten Oratorium des heiligen Sylvester bei Quattro Coronati (Abb. 89) eine starke byzantinische Beimischung im ganzen Stil vor. In der Lünette der Eingangswand thront Christus,

1) Frothingham, American Journal of Archaeology 1885, p. 55, 56, und Strzygowski, Cimabue und Rom, 1888.

nur mit dem Mantel bekleidet, welcher die rechte Seite des Oberkörpers nackt lässt, auf byzantinisierendem Thron, er hält den Kreuzstab in der Hand, neben ihm stecken auf dem Thron die Marterwerkzeuge, er erhebt die rechte Hand, als wollte er das Wundmal zeigen. Neben ihm stehen mit flehender Geberde, viel kleiner gebildet als er, der Täufer und die Madonna, dann folgen auf Bänken nebeneinander sitzend die zwölf Apostel, über deren Köpfen zu beiden Seiten Christi zwei Engel fliegen. Einer der Engel stösst in ein Horn, der andere hat eine Pergamentrolle, auf welcher Sonne, Mond und Sterne gezeichnet sind. Das Ganze ist also



Abb. 89. Rom. Oratorium des hl. Sylvester bei Quattro Coronati.
Kaiser Constantin vor Papst Sylvester.

wohl eine Andeutung des Jüngsten Gerichtes. — In einem Streifen darunter sind drei Scenen aus der Geschichte Sylvesters dargestellt, und fünf andere folgen auf der linken Seitenwand der Kirche. Eine über der Thür in der rechten Seitenwand scheint die Auffindung des Kreuzes Christi durch die Kaiserin Helena darzustellen.[1]) Die Gesichter sind nach byzan-

1) Die Darstellungen aus der Legende Sylvesters sind folgende: 1. Der mit Aussatz bedeckte Kaiser Constantin giebt den Befehl die kleinen Kinder zu töten, in deren Blut er baden will. Die klagenden Mütter mit den Kindern auf dem Arm stehen dabei. 2. Die Apostelfürsten erscheinen dem schlafenden Constantin, warnen ihn davor und verweisen ihn an Sylvester. 3. Drei Boten des Kaisers reiten aus, um Sylvester aufzusuchen. 4. Die Boten, durch einen Stern geführt, haben Sylvester gefunden und werfen sich vor ihm auf die Knie. 5. Sylvester zeigt dem Kaiser die Bildnisse der beiden Apostelfürsten und

tinischer Weise in die Länge gezogen, sie haben eine lange schmale Nase, schwarz umränderte Augen, grämliche Falten, aber doch merkt man den lateinischen Grundtypus heraus, ebenso wie die Faltengebung trotz aller Anlehnung an das Byzantinische doch auch laxen antikisierenden Stil verrät. Christus hat zwar ernste, aber doch auch offen und frei blickende Augen, welche eine gewisse Heiterkeit der Seele verraten, die vom Römisch-Altchristlichen herkommt und in geradem Gegensatz zu dem düsteren Fanatismus des Byzantinischen steht. Inhaltlich bezeugen diese Malereien, dass man bestrebt war, in der Gestalt Sylvesters das Papsttum zu verherrlichen, aber der dafür gewählte Maler zeigte sich gänzlich unfähig und ist in seiner Anlehnung an das Byzantinische nicht glüklicher gewesen, als die toskanischen Maler seiner Zeit. — Kaum besser sind die Reste einer ungefähr gleichzeitigen, ebenfalls stark byzantinisierenden Wandmalerei in dem Haus der Märtyrer S. S. Giovanni e Paolo unter der gleichnamigen Kirche, welche den Heiland zwischen den Erzengeln Gabriel und Michael darstellt; rechts ist noch der Körper des Paulus erhalten, während der ihm ursprünglich auf der anderen Seite entsprechende Johannes gänzlich zerstört ist.[1])

Eine der wichtigsten Stätten für die römische Wandmalerei des 13. Jahrhunderts ist die Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco, und ihr wenden wir uns zunächst zu, ehe wir die dritte römische Kunstströmung betrachten.[2]) In der Kapelle des heiligen Gregor sind

vergewissert ihn so, dass die ihm Erschienenen Petrus und Paulus gewesen sind. 6. Sylvester vollzieht am Kaiser die Taufe. 7. Der Kaiser übergiebt dem thronenden Sylvester die Papstkrone und führt ihm einen Zelter zu (Abb. 89). 8. Der Kaiser führt den Papst nach Rom. Der Papst reitet auf dem Zelter und der Kaiser führt zu Fuss gehend das Pferd am Zügel. Der Papst hat ein Gefolge von berittenen Bischöfen.

1) Auf der Schriftrolle des Heilands steht: Lux ego sum nutu qui cuncta creavi. De Rossi versetzt diese Malerei in das 11. oder 12. Jahrhundert, während sie mir dem 13. anzugehören scheint. (De Rossi, Bulletino 1887, Seite 89.) — Verwandtschaft haben auch einige im seelischen Ausdruck nicht schlechte Figuren, welche im Jahre 1893 auf einem Pfeiler in der Kirche S. Maria in Cosmedin bei der Wiederherstellung der Kirche zum Vorschein gekommen waren. — Ähnlicher Art ist auch ein sehr übermaltes Wandbild, welches aus der Vorhalle von S. Cecilia stammend jetzt in die Wand des rechten Seitenschiffes derselben Kirche eingelassen ist und darstellt, wie Papst Urban die heilige Cäcilie bestattet und wie sie dem Papst Paschalis erscheint und ihn auffordert, ihren Leichnam in die Kirche zu überführen.

2) Die Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco ist folgendermassen disponiert: Auf einer Treppe steigt man aus der Vierung der Oberkirche in den unter dem Langhaus der Oberkirche liegenden Hauptraum der Unterkirche hinab. Dieser Hauptraum ist mit drei Kreuzgewölben gedeckt. Der Fussboden desjenigen Teiles dieses Hauptraumes, welchen man von oben kommend zuerst betritt, liegt etwa zwölf Stufen über dem Fussboden des zweiten Teiles. Die Decke mit den drei Kreuzgewölben ist aber einheitlich. Die drei Kreuzgewölbe enthalten Malereien aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, während die Wände mit

am Kreuzgewölbe vier Seraphim und die vier Evangelistensymbole gemalt. An einer Seitenwand ist die Einweihung der Kirche durch Papst Gregor IX. dargestellt. Die Figuren befinden sich zu beiden Seiten eines Fensters. Links streckt Gregor, noch als Kardinal Ugolino und Bischof von Ostia, die Hände weihend über den Altar, hinter ihm stehen zwei Mönche mit Kreuz und Buch. Der eine trägt eine ebensolche hohe spitze graue Kaputze wie Franz von Assisi auf seinem Bildnis in derselben Kapelle. Rechts neben dem Fenster steht, wahrscheinlich zu derselben Scene gehörend, der Erzengel Michael mit einem Weihrauchfass. Über dem Fenster ist in kleineren Figuren abgebildet, wie ein Engel zu einem Mönch, der inschriftlich Frater Oddo genannt wird, spricht. Aussen an der Eingangswand der Kapelle ist der heilige Gregorius mit Hiob, dessen Körper mit Schwären bedeckt ist, gemalt (Abb. 90). Beide halten Schriftrollen; auf der des Papstes steht: Vir erat in terra Ubs nomine Job; auf der des Hiob: Nudus egressū sū de utero matris mee. Diese Malereien sind im zweiten Jahre des Pontifikats Gregors, also 1228, ausgeführt.[1]) Nur das schon früher besprochene Franzbildnis in derselben Kapelle ist wohl um einige Jahre älter. Die Bilder sind alle übermalt, aber man kann doch noch eine Vorstellung von dem ursprünglichen Zustande gewinnen. Dieser offenbart sich als eine schwache Fortsetzung der Kunst in der Unterkirche von S. Clemente

Malereien von Conxolus geschmückt sind. Von dem höheren Teil des Hauptraumes führt rechts (für den von oben Kommenden) ein Gang an dem natürlichen Felsen entlang zu der Kapelle des heiligen Gregor, in welcher sich das Bildnis des Franz von Assisi und andere Malereien aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts befinden. An der linken Wand des Ganges, welcher zu dieser Kapelle führt, sind einzelne Malereien des Trecento und des Quattrocento. Am unteren Teil des Hauptraumes liegt rechts die Grotte, in welcher Benedikt gehaust hat, und von der die Kirche den Namen des Sacro Speco erhalten, mit seiner Statue von Raggi. Links schliesst sich an diesen unteren Teil des Hauptraumes der modern ausgestattete, jetzt als Chor benutzte Raum an, in dessen innerer Thürlünette sich eine sehr übermalte Halbfigur der Madonna mit Kind, vielleicht noch aus dem 12. Jahrhundert, befindet. Von dem unteren Teil des Hauptraumes führt rechts, neben der Höhle Benedikts, die Scala santa hinab. Diese ist ausgeschmückt mit sehr übermalten Fresken aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und solchen aus dem Anfang des 15., letztere aber noch in Trecentomanier. Es sind dargestellt die Taufe Christi, der Triumph des Todes (Anfang des 15. Jahrhunderts) u. s. w. — Kurz vor ihrem unteren Ende hat die Scala santa einen Absatz. Für den von oben Kommenden rechts ist an der Wand der Kindermord (Trecento) dargestellt, links schliesst sich eine kleine Kapelle daran, welche sehr übermalte schlechte Trecento-Wandbilder aus dem Leben der Madonna enthält. Die Scala santa endigt unten in einer Felsgrotte, der Grotta di S. Silvestro. Auf der nacken Felswand befindet sich dort eine aus dem 9. Jahrhundert stammende Malerei, welche die Madonna mit dem Kinde zwischen zwei Heiligen darstellt. (Abgebildet in meiner Kunstgeschichte des Alterthums und des Mittelalters Abb. 305.)

1) Thode, Franz von Assisi, Seite 80.

in Rom aus dem Ende des 11. Jahrhunderts, ohne irgendwelche byzantinische Beimischung. — Sorgfältiger gemalt, straffer stilisiert, lebensvoller im Ausdruck, aber im übrigen von der gleichen Kunstart



Abb. 90. Subiaco. Sacro Speco, Unterkirche, Kapelle des hl. Gregor. Der hl. Gregor mit Hiob.

ist die Malerei in der Mittellünette der linken Wand des Hauptraumes der Unterkirche. Sie stellt nebeneinander thronend die heiligen Erzbischöfe Thomas und Nikolaus und dabeistehend den heiligen Stephanus dar.[1])

1) Auf dem Bilde befindet sich ein Wappen, welches einen Vogel auf einem kleinen Berge enthält.

Im Gegensatz zu dem Stil dieser Bilder stehen die Malereien in den drei Kreuzgewölben des Hauptraumes der Unterkirche. Jedes der Gewölbe enthält ein Mittelmedaillon, um welches sich einzelne Figuren gruppieren. Das erste Gewölbefeld[1]) ist mit Symbolen geschmückt. Das Mittelmedaillon zeigt das symbolische Lamm, und in den

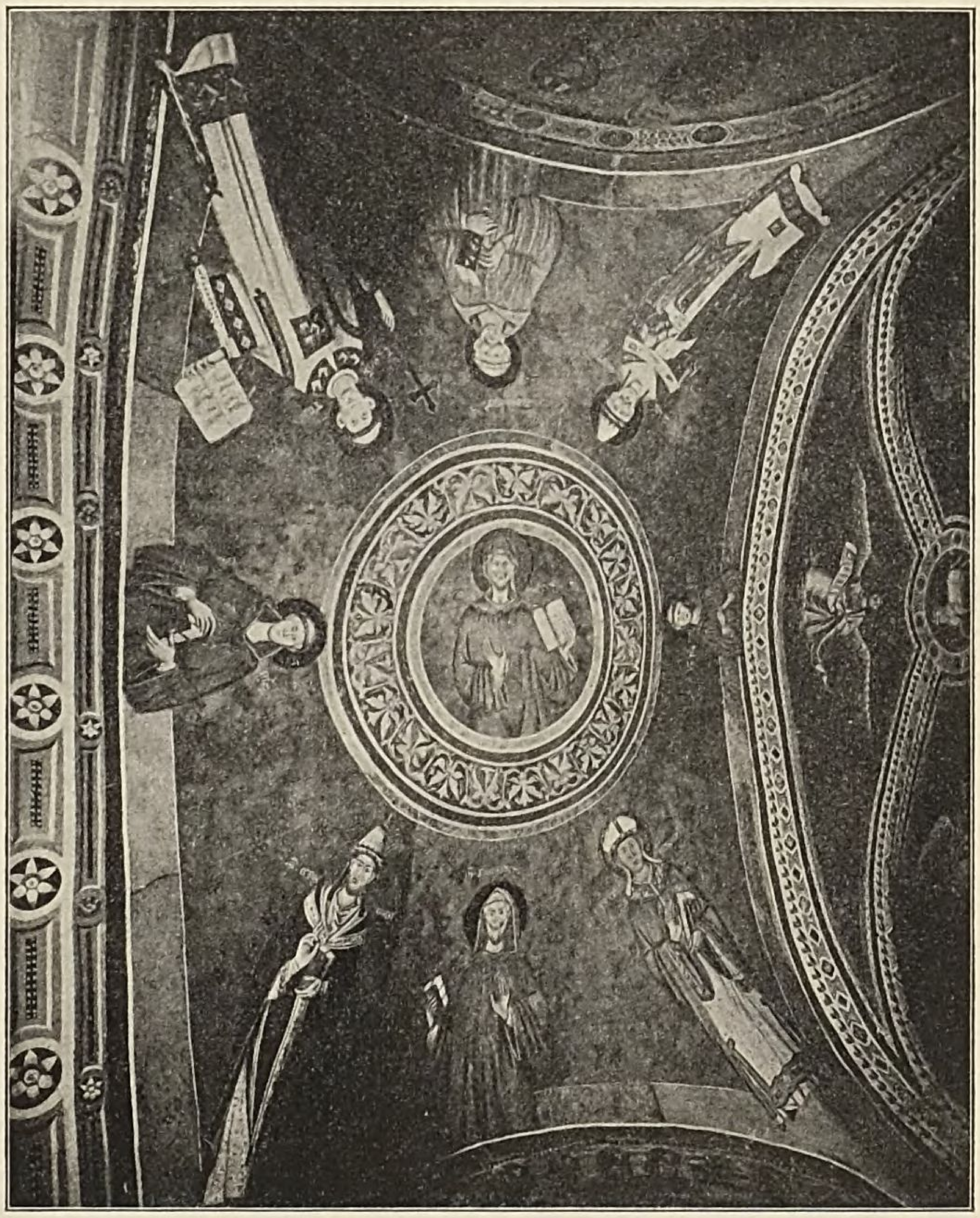


Abb. 91. Subiaco, Sacro Speco. Unterkirche. Hauptraum. Mittelstes Gewölbefeld.

vier Dreieckfeldern sind die Evangelistensymbole dargestellt als menschliche Halbfiguren mit den Köpfen der betreffenden Symbole (Abb. 101). Das mittelste Gewölbefeld ist dem Ordensstifter, dem heiligen Benedikt, geweiht (Abb. 91). Im Medaillon erscheint seine Halbfigur, in der Linken ein offenes Buch haltend, die Rechte lehrend erhebend. In den Diagonalen des Rechtecks stehen die ganzen Figuren der Heiligen Petrus

1) Von dem aus der Oberkirche herab Kommenden gerechnet

Diakonus, Papst Sylvester, Laurentius und Papst Gregorius, zwischen ihnen erscheinen die Halbfiguren der heiligen Placidus, Honoratus, Maurus, Romanus. Das dritte Gewölbefeld dient zur Verherrlichung Christi (Abb. 92). Im Mittelmedaillon erscheint die Halbfigur des Heilands, in der Linken ein Buch, die Rechte in der lateinischen Segens-



Abb. 92. Subiaco, Sacro Speco. Unterkirche. Hauptraum. Letztes Gewölbefeld.

geberde erhoben. In den vier Diagonalen stehen vier sceptertragende Engel und zwischen ihnen befinden sich die Halbfiguren der vier Hauptapostel Petrus, Johannes, Paulus und Andreas. Auch diese Deckenfelder sind stark übermalt, aber auch hier ist der ursprüngliche Stil noch gut herauszuerkennen, und dieser zeigt, dass zum erstemal eine einigermassen organische Verschmelzung der überkommenen römischen

und der byzantinischen Elemente stattgefunden hat, woraus ein nicht ganz unerfreulicher Stil entstanden ist. Bisher hatte die römische Kunst das Byzantinische, von dem sie sich besser zu nähren trachtete, niemals zu verdauen vermocht, sondern es war bei einer oberflächlichen Aufnahme geblieben, sei es, dass überhaupt nur Einzelheiten herübergenommen wurden, sei es, dass eine stilistische Annäherung im ganzen aus Unfähigkeit rein äusserlich blieb und, statt die Malerei zu verbessern, sie nur noch um so abstossender machte. Hier ist zum erstenmal von einem Römer versucht, wirklich in den Geist der byzantinischen Kunst einzudringen und diesen mit dem Geist der einheimischen Malerei zu verschmelzen. Schon die ganze dekorative Anordnung und Wirkung ist der byzantinischen Kunst nicht ungeschickt abgesehen, die Ornamente um die Mittelmedaillons des zweiten und dritten Feldes gehen von byzantinischem Rankenwerk aus, haben es aber in lateinischem Geschmack etwas umgebildet. Die übrige Ornamentik ist im Geschmack der römischen Marmorarii gehalten. Dekorativ schön wirken die grossen byzantinisch gefärbten Flügel der Engel und Symbole. In der ganzen Farbengebung enthält das dritte Feld am meisten Byzantinisches, wie hier auch die Typen der Gesichter mit ihren eingefallenen Backen bei den älteren Männern und den schwärzlichen Schatten im Fleisch am meisten Byzantinisches haben; das hängt mit der Gewohnheit zusammen, sich dieser Kunst bei der Darstellung des Allerheiligsten am meisten zu nähren, denn dieses Feld enthält die Verherrlichung Christi. Mehr Römisches haben die Figuren des mittelsten Feldes bewahrt. Sie haben die volle runde römische Gesichtsform beibehalten, aber die schmale Nase und den zierlichen Mund von den Byzantinern angenommen. Das Kolorit des Fleisches ist frisch, die rötlichen Schatten sollen das Leben andeuten. In allen drei Feldern ist die Faltengebung einfach und natürlich. Die Inschriften der Deckenmalereien haben schon ganz gotische Form, und da dieser Stil eine gewisse, noch näher zu erläuternde Verwandtschaft mit den gleich zu besprechenden Mosaiken des Jacopo Torriti aufweist, werden wir nicht fehlgehen, wenn wir sie erst in das Ende des 13. Jahrhunderts versetzen.[1])

1) Bisher sind auch die Malereien des Conxolus an den Seitenwänden des Hauptraumes der Unterkirche des Sacro Speco in das 13. Jahrhundert versetzt worden. Mit Unrecht, denn sie gehören zweifellos erst dem 14. Jahrhundert an. Der Irrtum ist daher gekommen, dass auf einem der Bilder Papst Innocenz III. dem Abt Johannes eine Bulle übergiebt, und dass auf dieser Bulle das Datum des 24. Juni 1213 steht. Man hat fälschlich angenommen, dass die Malereien aus der gleichen Zeit stammen müssten. Das ist aber nicht der Fall, vielmehr haben diese Malereien die Kunst Giottos zur Voraussetzung. Die meisten von ihnen stellen die Legende von Benedikt dar, und die Erzählung in ihnen ist

Das Mosaik war es, in welchem die byzantinische Kunst in Rom ihren vollständigsten Triumph in Überwältigung der einheimischen Art feierte, und der hauptsächlichste Vertreter dafür ist Jacopo Torriti. Inhaltlich haben wir seine beiden Mosaiken in der Apsis von S. Giovanni in Laterano (Abb. 65) und S. Maria Maggiore (Abb. 66) schon kennen gelernt, über das Stilistische aber ist bisher nur wenig gesagt worden. Da die Mosaiken der Lateranskirche zum grössten Teil ein altchristliches Werk wiederholen und durch Restauration stark verändert sind, da die Mehrzahl der Hauptgestalten in der Apsis von S. Maria Maggiore wiederkehrt und letztere viel mehr Eigenes des Künstlers enthält, obgleich auch sie teilweise ein älteres Mosaik wiederholt, so kommt sie hauptsächlich in Betracht. Was bei den Deckenmalereien von Subiaco doch nur noch unvollkommen erreicht war, die Aufnahme

ganz in der Weise des Trecento. Die landschaftliche Schilderung, die Bewegungen, die Geberdensprache, der seelische Ausdruck, die halberhabenen Heiligenscheine mit vertieften radienförmigen Strahlen verraten das 14. Jahrhundert. Andererseits weist aber der runde Kopftypus mit den grossen runden Augen, der von den schmalen Trecentogesichtern mit den geschlitzten Augen abweicht, auf das 13. Jahrhundert zurück, was den früheren Irrtum unterstützt hat. Conxolus ist als ein altertümelnder Künstler zu betrachten. Es kommt ja häufig in der Kunstgeschichte vor, dass eine Kunstform in einzelnen Individuen länger nachlebt. Wir haben gerade in Subiaco noch ein zweites, um ein Jahrhundert jüngeres Beispiel davon. In der Grotte unterhalb der Kirche S. Scholastica befinden sich Wandmalereien aus dem Jahre 1426, welche noch ganz Trecentocharakter haben. Bei Conxolus ist es umgekehrt, indem bei ihm die neuere Kunst dominiert und die alte nur noch in Nachklängen vorhanden ist. — Die Bilder aus dem Leben Benedikts stellen dar: 1. Auf das Gebet Benedikts wird ein zerbrochener Backtrog wieder heil. Auf der unteren Hälfte desselben Bildes wird Benedikt von Romanus mit dem Mönchsgewand bekleidet und sitzt in seiner Höhle. 2. Placidus ist in das Wasser gefallen, Maurus ruft den Benedikt herbei und auf dessen Segenszeichen schwimmt Placidus obenauf. 3. Einem Goten ist das Eisen der Sense vom Stiel abgebrochen und in das Wasser gefallen. Benedikt holt das Eisen mit dem Stiel auf wunderbare Weise wieder aus dem Wasser heraus. 4. Ein Priester, welcher auf Benedikt wegen seiner Erfolge neidisch geworden ist, schickt ihm durch einen Diener ein vergiftetes Brod, als der Heilige sich mit Maurus und Placidus in seiner Höhle befindet. 5. Benedikt sitzt mit Maurus und Placidus bei Tisch. Ein Rabe holt das vergiftete Brod fort und bringt ein anderes dafür. 6. Tod Benedikts. Am Kopfende seines Bettes stehen Mönche, neben dem Bett ein Engel, welcher die Seele des Heiligen trägt. Andere Engel fliegen herab. Oben sitzt Christus von Engeln begleitet an einer gedeckten Tafel, die Seele Benedikts erwartend. Sehr zerstört und übermalt. 7. Ein heiliger Benediktiner sitzt in einer Höhle und hebt lehrend die Hand, oben erscheint das Brustbild Christi, von zwei Engeln getragen. — Zu den Seiten der Fensteröffnung die Halbfiguren des heiligen Benedikt und der heiligen Scholastika, darüber Medaillon mit dem Brustbild Christi, das von zwei Engeln getragen wird. Neben dem Eingang zu dem jetzt als Chor gebrauchten Raum eine einzelne Heilige. In einer Altarnische neben der Treppe die Halbfigur der Madonna mit dem Kinde von zwei Engeln verehrt. Dieses Bild trägt die Künstlerinschrift: MAGISTER CONXOLV' PIXIT HOC OP'. Auf der anderen Seite der Treppe das schon besprochene Bild, auf welchem Innocenz III. dem Abt Johannes die Bulle übergiebt. — Frothingham bezeichnet im American Journal of archaeology 1894, Seite 45 den Conxolus dem Namen nach als Griechen. In seiner Kunst hat er nichts Griechisches.

der byzantinischen Kunst ihrem ganzen Geist nach, das ist Jacopo Torriti so weit gelungen, wie es bei einem lateinischen Künstler nur als möglich gedacht werden kann. Zum erstenmal ist der byzantinische Typus auch in die Köpfe bis zur fast völligen Verwischung des lateinischen Elementes eingedrungen, namentlich bei den beiden Johannes und bei Petrus und Paulus in den Hauptbildern beider Kirchen. Es sind die langen byzantinischen Gesichter mit den nahe zusammen stehenden Augen, der schmalen gebogenen Nase, der sich vorschiebenden unteren Hälfte des Gesichtes. Aber auch Christus hat den byzantinischen Gesichtstypus, wenn auch in schwächerer Ausprägung und mit stärkerem Hervortreten des lateinischen Elementes. Weniger deutlich zeigt sich der byzantinische Typus bei der Madonna und den Engeln. Ebenso meisterhaft wie in der byzantinischen Kunst ist die Darstellung der Tiere, welche so zahlreich in dem Rankenwerk und an und auf dem Jordan abgebildet sind, und deren Arten wir schon früher genannt haben. Bei den Gewändern sämtlicher Gestalten liegt die byzantinische Faltengebung zu Grunde, aber das Starre derselben ist hier auf dem klassischen Boden, der die antike Tradition so lange treu bewahrt hatte, gelöst, und in weichen Falten umfliessen die edel geworfenen Gewänder die Gestalten. Die Hauptschönheit der Apsis von S. Maria Maggiore aber beruht in der dekorativen Wirkung, wozu die römische Kunst schon in früheren Jahrhunderten nicht unglückliche Vorstudien an der byzantinischen gemacht hatte. Hier haben wir ganz byzantinische Farbengebung und zwar an Vorbildern der besten Zeit erlernt. Es ist wie in jenen die glänzende und prächtige Farbenwirkung erreicht, welche das Gefieder eines Pfau hat, dieses Symbols der Unsterblichkeit. Grün und Blau und Rot, dazwischen gebrochene Farben von Braun und Grau auf Goldgrund, die goldenen oder mit Goldlichtern versehenen Gewänder, der goldene, edelsteinbesetzte Thron mit seinen reichgestickten Kissen, die bunten Flügel der Engel, das Gefieder der in dem Rankenwerk sitzenden Vögel, namentlich der reich verwendeten Pfauen und Fasanen, selbst Papageien, das reichgestickte Himmelszelt im Scheitelpunkt tragen zu dieser Wirkung bei. Überaus weise verteilt sind auch die Farben in dem Hauptbilde: die Gruppe Christi und der Maria strahlt in der breitesten und kräftigsten Verwendung der reichen Farbe, sehr reich gefärbt sind auch die Engelgruppen mit ihren goldgestickten Gewändern und den bunten Flügeln. Während erstere durch ihre breiteren Farbenmassen ruhig und monumental wirkt, flimmert die Farbe in dieser Engelgruppe durcheinander, als wenn sie in Bewegung wäre, und die Zahl der Engel erscheint dadurch sehr viel grösser, als sie in der That ist. Die Gestalten

der sechs Heiligen heben sich gross und ruhig von dem Goldgrunde ab. Die rein dekorativen Teile, das Rankenwerk, das Himmelszelt, der reich belebte Jordan, die Frucht- und Blumenschnüre umrahmen die Figuren und bilden den teppichartigen Hintergrund.

Als Erzähler lernen wir Jacopo Torriti kennen in den fünf Bildern aus dem Leben der Maria in dem unteren Streifen der Apsis von S. Maria Maggiore (vgl. Abb. 66). — Bei der Verkündigung steht die Madonna vor einem Thron, der an die Werke der römischen Marmorarii erinnert, ohne sich streng an deren Formen anzuschliessen. Maria erhebt erstaunt beide Hände. Der Engel, eine schön bewegte Gestalt, steht ruhig sprechend vor ihr. Oben erscheint der Kopf Gottes, desselben Antlitzes wie Christus, und in einem Lichtstrahl fliegt die Taube zu Maria herab. — Die Geburt Christi mit der Verkündigung an die Hirten wiederholt die bekannte byzantinische Anordnung, nur dass Joseph, statt wie gewöhnlich links, rechts sitzt. — Bei der Anbetung der Könige sitzt Maria vor einer Architektur im Geschmack der römischen Marmorarii, die drei Könige überreichen ihre Gaben knieend in sehr demütiger Geberde. Über ihnen fliegt ein Engel. — Die byzantinische Anordnung wiederholt auch die Darbringung im Tempel. Links von dem in der Mitte befindlichen Altar steht die Madonna mit dem Kinde auf dem Arm, hinter ihr Joseph. Simeon auf der anderen Seite streckt die bedeckten Hände aus, um das Kind in Empfang zu nehmen, hinter ihm steht Hannah. — Die Mitteldarstellung ist die figurenreichste und hält sich ebenfalls an das byzantinische Vorbild für diese Scene. Maria liegt auf der Bahre tot ausgestreckt. Hinter ihr steht Christus mit der Seele in Kindesgestalt auf dem Arm, umgeben von einer Mandorla, die von Engeln und Heiligen umschwebt wird. Ein Engel naht sich zu Füssen der Toten verehrend mit bedeckten Händen. Ein Apostel kniet dicht an ihrem Haupt, schaut ihr zum letztenmal in das Gesicht und wischt sich nach einem der vulgären Motive, an welchen die spätbyzantinische Kunst so reich ist, mit dem Mantelzipfel die Thränen aus den Augen. Zu beiden Seiten der Bahre verneigen sich die Apostel mit bedeckten Händen verehrend vor der Toten. Im Hintergrund sind links und rechts Jerusalem und der Ölberg dargestellt.

Eine wirklich lebendige Erzählung hat der Künstler in diesen kleinen Bildern nicht erreicht. Man erkennt in ihnen das Geschehen nicht, sondern sie wirken mehr repräsentativ und bleiben damit hinter ihren byzantinischen Mustern zurück. Aber auch in ihnen sind die Farben mit Geschmack gewählt, und die Zeichnung der Figuren enthält ähnliche Schönheiten wie im oberen Felde. Auch im Hauptbild ist die Krönung

der Maria weniger als Vorgang aufgefasst wie als repräsentative Darstellung. Die Grösse Jacopos besteht also nicht im dramatischen Erfassen und in der lebendigen Wiedergabe einer Handlung, sondern in der Schilderung ruhiger Zustände. Darin traf sein einheimisches Künstlernaturell mit der Einwirkung der byzantinischen Kunst zusammen, denn seit den Mosaiken von S.S. Cosma e Damiano hat die römische Kunst mit wenigen Ausnahmen immer etwas ruhig Repräsentatives gehabt, und darin hat auch eine Hauptstärke der byzantinischen Kunst zu allen Zeiten bestanden. Nicht nur keine Fähigkeit, Handlung auszudrücken, besass Torriti, sondern auch die seelische Belebung seiner Figuren ist sehr schwach. Der Vorzug seiner Kunst liegt durchaus in der äusseren Schönheit, im dekorativen Reichtum und Geschmack, in ruhiger und edler Harmonie. Es ist schon betont worden, dass auf dieses Gefühl für Schönheit und Harmonie das Nachleben des Antik-Altchristlichen von Einfluss gewesen sein muss; der Künstler musste auf die altchristliche Zeit schon dadurch hingewiesen werden, dass er im Lateran ein altchristliches Werk wiederherstellte und in S. Maria Maggiore ein solches teilweise wiederholte und erweiterte. Der Hauch des Friedens, welcher die altchristlichen Werke so sehr verschönt, liegt auch auf den Werken Jacopos. Erinnern wir uns aber auch, dass das 13. Jahrhundert in Rom zum Zeitalter der römischen Marmorarii gehört, welche, wie wir im zweiten Bande sehen werden, in ihren architektonischen, plastischen und dekorativen Werken das Gefühl für antike Schönheit neu belebten und einen höchst edlen und feinsinnigen Geschmack durch Generationen hindurch offenbarten und pflegten. Wenn auch die Kunst der Marmorarii, obgleich wahrscheinlich altchristlich-byzantinischen Ursprungs, rein lateinisch und die des Jacopo vorwiegend byzantinisch ist, so hat der Anblick der ersteren doch sicher zur Geschmacksbildung des Künstlers beigetragen. Trotz alles Byzantinischen klingt auch in den Werken Jacopos ein gewisses lateinisches Gefühl durch, welches bezeugt, dass er doch seine ursprüngliche Natur nicht ganz verleugnen konnte, und was uns auch über die Stärke derselben ein günstiges Zeugnis giebt.[1])

1) Von einem untergegangenen Werk des Jacopo Torriti haben wir vor einigen Jahren sichere Kunde erhalten. Das von de Rossi entdeckte und in seinem Bullettino 1891 veröffentlichte Inschriftenbuch aus dem Ende des 16. Jahrhunderts giebt an, dass sich an dem Grabmal Bonifaz VIII. in der alten Peterskirche ein Mosaik befand, welches die Jungfrau mit dem Kinde und den vor ihr knieenden Papst Bonifaz VIII. darstelle. Rechts und links standen Petrus und Paulus. Die Inschrift lautete: IACOB TOR̄ITI PICTOR. So werden die schon früher bekannten Notizen des Torrigio, Grimaldi und Mancini bestätigt, dass Jacopo Torriti an dem Grabmal arbeitete.

Künstlerisch nahe verwandt mit Jacopo Torriti ist Filippo Rusuti. Sein einziges erhaltenes Werk befindet sich an der Fassade derselben Kirche S. Maria Maggiore, welche das Hauptwerk jenes enthält. Sogar einer der beiden Auftraggeber dieses Fassadenschmuckes ist derselbe, welcher das Apsismosaik beendigen liess, der Kardinal Giacomo Colonna. Ihm ist hier als zweiter Stifter Pietro Colonna an die Seite getreten.[1])

Die Mosaiken der Fassade von S. Maria Maggiore wurden verstümmelt und überarbeitet bei der Errichtung des heutigen Vorbaus der Kirche im Jahre 1743, doch lassen sie sich nach einer früheren Beschreibung in Gedanken ergänzen. Der ganze Mosaikschmuck ist in zwei übereinander befindliche Zonen geteilt, von denen uns hier nur die obere interessiert, da nur sie von Filippo herrührt. In der Mitte sitzt der Heiland auf einem byzantinischen Thron vor einem blauen Oval, das mit Sternen besetzt ist, er hält auf dem linken Knie ein geöffnetes Buch, in welchem die Worte stehen: Ego sum lux mundi, qui —. Mit der Rechten segnet er lateinisch. Oben schweben zwei Engel hinter dem Oval hervor und schwingen je ein Weihrauchfass, unten knieen zwei Engel und halten Kandelaber mit brennenden Kerzen in den Händen. Am unteren Rand der Mandorla nennt sich der Künstler mit den Worten Philippus Rusuti fecit hoc opus. — Zur Rechten und zur Linken des Mittelmedaillons erscheinen oben die vier Evangelistensymbole auf Wolken, darunter acht Heilige und zwar dem Herrn zunächst links die Madonna, rechts der Täufer. Die Madonna hielt früher in der Linken ein Buch, in welchem die Worte standen: Magnificat anima mea Dominum. Dann folgen links Paulus mit dem Schwert und einem Schriftband, das die abgekürzten Worte enthält: Mihi vivere Christus est, rechts Petrus, der wie Johannes der Täufer mit erhobener Rechten auf den Herrn hinweist und in der Linken ein Schriftband hält mit den Worten: Tu es Christus filius Dei vivi. An dritter Stelle stehen links Jakobus mit dem Pilgerstabe, rechts Andreas, der also auch hier wie im ganzen 13. Jahrhundert der Begleiter seines Bruders ist. Das Schriftband des Andreas enthält die Worte, welche dieser Apostel im Evangelium Johannis[2]) sagt: Invenimus Messiam, quod est interpretatum Christus. An vierter Stelle stehen (von beiden nur die obere Hälfte erhalten) links Hieronymus, dessen Name ursprünglich neben ihm verzeichnet war, und der hier erscheint, weil seine Reliquien angeblich in der Kirche ruhen, rechts Mathias, dessen Name ebenfalls ursprünglich durch eine

1) Vgl. hierfür und für das Inhaltliche der Arbeit Rusutis de Rossi, Musaici cristiani.
2) Joh. I, 41.

Inschrift genannt wurde, und dessen Reliquien die Kirche ebenfalls enthalten soll. Auf der Schriftrolle des letzteren stand der letzte Artikel des apostolischen Symbolums, das dem Mathias zugeschrieben wird: Carnis resurrectionem et vitam futuri saeculi. Ursprünglich kniete zwischen Johannes dem Täufer und dem Kandelaber tragenden Engel vor ihm in kleiner Gestalt der Kardinal Giacomo Colonna und hinter Mathias der zweite Stifter Kardinal Pietro Colonna.

Von diesen Figuren sind nur noch Christus und die beiden kandelaberhaltenden Engel ziemlich unberührt, die anderen sind stillos erneuert. Der Thron Christi hat nicht mehr die schöne, rein byzantinische Form wie der Thron in der Apsis, sondern er ist eine missverstandene und geschmacklose lateinische Umbildung. Dem Antlitz Christi liegt im allgemeinen der byzantinische Typus zu Grunde, aber es wird doch auch eine Annäherung an den altchristlich-römischen Typus versucht. Die Gesichter der Engel hatten ja schon bei Jacopo Torriti weniger Byzantinisches und diese hier sind jenen ähnlich. Die Farbe verleugnet die Anlehnung an das Byzantinische nicht, hat aber doch einen lichteren Accord. Die künstlerische Kraft Filippos ist viel geringer als die seines Genossen in der Apsis, seine Figuren haben keine Grösse und ihre Bewegungen nichts Flüssiges. Da der eine Gönner Rusutis und der Torritis derselbe ist, können wir annehmen, dass die Werke beider an S. Maria Maggiore ziemlich gleichzeitig entstanden sind.

* *

*

Treten wir jetzt, da wir die Entwicklung der toskanisch-umbrischen und der römischen Kunst gleichmässig vor Augen haben, vor die Gemälde im Langhaus der Oberkirche zu Assisi, um die Frage zur Entscheidung zu bringen, ob unter ihnen ausser den bereits besprochenen aus der Geschichte Noahs und Abrahams noch andere der Schule Cimabues angehören.

Richten wir unsere Blicke zunächst zur Decke empor und zwar auf das zweite Gewölbequadrat von der Vierung aus (Abb. 93). Das Gegenständliche ist schon genannt (S. 164). Eins hat dieses Werk mit Cimabue gemein, nämlich die starke Anlehnung an die byzantinische Kunst. Aber von vornherein fällt die dekorative Schönheit dieses Gewölbefeldes auf, die an keiner anderen Stelle der ganzen Kirche erreicht wird. Sie beruht einerseits auf der schönen Einteilung und Füllung jedes der vier Dreieckfelder, bestehend aus einer ornamentalen Umrahmung, einem

Rundmedaillon mit den Halbfiguren Christi, der Madonna, des Täufers und des Franz, aus je zwei auf Kugeln stehenden, Scepter und Kugeln tragenden Engeln in den spitzen Winkeln, andererseits auf der reichen



Abb. 93. Assisi. S. Francesco, Oberkirche. Langhaus. Gewölbe.

und harmonischen Farbe, welche in der Hauptsache aus rot, blau, grün und Gold besteht. Schon damit tritt dieses Werk in Gegensatz zu Cimabue, denn sowohl dekorative Schönheit als auch Schönheit der

Farbe sind Eigenschaften, die wir an den Werken jenes Künstlers nicht kennen gelernt haben. Auch Cimabue hat bei seinem Vierungsgewölbe jedes der vier Dreieckfelder mit Rankenwerk umrahmt, aber im Vergleich zu dem hochgebildeten Geschmack, welcher sich in dem Ornament des Langhausquadrates verrät, ist es phantasiearm und schwerfällig. Die Genien, welche bei dem Langhausquadrat an den Ursprüngen des Rankenwerks stehen, sind nackt und haben von der Antike gelernte harmonische Bewegungen, während die entsprechenden Genien in der Vierung bekleidet sind und sich eckig bewegen. — Zu den bezeichnendsten Unterschieden zwischen dem Langhausquadrat und Cimabue gehört auch die verschiedene Auffassung der Engel. Die acht Engel des Langhausquadrates sind einer vom anderen kaum verschieden, sie erscheinen nur als Dekorationsfiguren und haben nichts Persönliches, sie bringen nur im allgemeinen den Gedanken eines Ehrengefolges zum Ausdruck, ganz so wie in der byzantinischen, sicilisch- und römisch-byzantinisierenden Kunst; auch stimmt die Art ihrer dekorativen Verwendung überein mit der Anbringung der Engel am Chorgewölbe von S. Vitale zu Ravenna und späteren Nachbildungen desselben; ebenso entsprechen sie den Engeln am dritten Gewölbequadrat des Hauptraumes der Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco. Die Engel Cimabues hingegen sind Individualitäten und werden je nach den wechselnden Ansprüchen der Aufgabe verschieden gefasst: im Querhaus von Assisi nehmen sie es mit ihrem Wächteramt gewaltig ernst; die auf dem Gemälde des Langhauses vor Abraham als Boten auftretenden Engel sind milder und anmutiger als jene kampfbereiten Wächter, und auf den Madonnenbildern Cimabues haben die Engel sogar etwas Lyrisches. — Auch die Gesichtstypen im Langhausquadrat und bei Cimabue sind trotz der gemeinsamen Grundlage des Byzantinischen sehr verschieden. Bei ersterem sind die Gesichter regelmässig, die Nasen schmal und gerade, die Augen klein und mild, das Oval schön und fein, während bei Cimabue der byzantinische Typus nicht wie hier von der Seite des Zarten und Anmutigen erfasst, sondern zum Kräftigen, Derben, Vollblütigen weitergebildet ist. — Die Halbfiguren im Langhausquadrat sind von ruhigen Linien umflossen, über ihnen liegt heitere und milde Hoheit, ein harmonischer Geist, den wir als Nachklang des antik-altchristlichen Geistes durch das ganze römische Mittelalter bis in die Mosaiken des Jacopo Torriti hinein verfolgt haben. Dagegen haben wir in den rohen toskanisch-umbrischen Malereien vor Cimabue namentlich in den verzerrten Kruzifixen einen düsteren, fast fanatischen Geist gefunden. Ein gut Teil davon hat auch Cimabue geerbt, aber er erhob ihn ins

Gewaltige und Erhabene, ins Dramatische und lebhaft Bewegte. Nichts mit der toskanisch-umbrischen Malerei und nichts mit Cimabue hat also die sonnige Heiterkeit und ruhig stille Schönheit des Langhausquadrates gemein. Im besonderen hat das Gesicht des Franz von Assisi nichts von dem düsteren asketischen Typus, welchen die toskanische Malerei für ihn geschaffen hatte, sondern bei Franz ist der Idealkopf Christi in das Menschliche umgebildet, und der Heilige erscheint als ein jugendlicher Mann mit angenehmem Gesicht.

So sehen wir denn in diesem Gewölbequadrat nicht einen Schüler Cimabues vor uns, sondern einen Künstler von geradezu entgegengesetzter Richtung, wir haben nicht florentinischen, sondern römischen Geist vor uns und zwar einen Künstler von ziemlich ausgeprägter Eigenart, so dass wir hoffen dürfen, ihn näher zu bestimmen. Von verschiedenen Historikern ist bei einer Anzahl der Wandbilder im Langhause an Filippo Rusuti[1]) erinnert worden, aber einem so schwächlichen Künstler werden wir ein so schönes Werk nicht zuschreiben dürfen. Wir kennen nur das eine stark erneuerte Mosaik von ihm an der Fassade von S. Maria Maggiore, dessen alte Teile im Stil ein unsicheres Schwanken zeigen. Nach S. Maria Maggiore werden wir allerdings verwiesen, aber nicht an die Fassade, sondern in die Apsis. Die dekorative Schönheit des Gewölbequadrates findet nur dort ihresgleichen, der Farbenaccord ist bei beiden Werken ungefähr derselbe, soweit sich Malereien und Mosaiken miteinander vergleichen lassen. Ebenso entsprechen sich in beiden Werken die Gesichtstypen, nur dass hier in den Malereien das einheimisch-römische Element neben dem byzantinischen etwas stärker zur Geltung kommt als bei den Mosaiken, bei denen eine engere Anlehnung an die byzantinischen Vorbilder geboten schien. Der Christus ist hier edler, zarter und schöner als in S. Maria Maggiore, und der Täufer entfernt sich zu seinem Vorteil mehr von dem byzantinischen Typus. In dem Antlitz der Madonna ist zarte und edle Weiblichkeit ausgedrückt. Wem das alles noch nicht genügt, um an die Autorschaft des Jacopo Torriti zu glauben, der richte sein Augenmerk auf das Ornament. Die äussere Umrahmung des Apsismosaiks von S. Maria Maggiore entspricht fast genau der Umrahmung der vier Dreieckfelder des Gewölbequadrates. Bei beiden ein ganz ähnliches, schön und edel entwickeltes Rankenwerk, bei welchem aus Blätterkelchen Halbfiguren von Putti und geflügelten Tieren hervorwachsen, und welches mit paarweise auftretenden kleinen Sternblumen geschmückt ist. Auch in den

1) Crowe und Cavalcaselle, Thode und Strzygowski.

Fensterumrahmungen, in dem unzweifelhaft von Jacopo Torriti herrührenden unteren Mosaikstreifen von S. Giovanni in Laterano findet sich ein Ornament mit Motiven, welchem Motive des Rankenwerks im Gewölbequadrat von Assisi entsprechen.[1])

So haben wir also Jacopo Torriti in der Oberkirche zu Assisi gefunden, und es fragt sich, ob er dort ausser diesem Gewölbequadrat noch andere Teile des Bildschmuckes geschaffen hat. Nach mehrmaliger eingehender Prüfung im Laufe eines Jahrzehnts bin ich immer mehr in der Überzeugung befestigt worden, dass dem Jacopo Torriti die ganze obere Reihe der rechten Seitenwand mit der Geschichte der Schöpfung und der ersten Menschen bis auf Kains Brudermord und die acht Bilder aus dem Leben Christi in den beiden oberen Reihen der beiden der Vierung zunächst gelegenen Arkaden der linken Seitenwand angehören, Verkündigung, Begegnung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Hochzeit zu Cana, Auferweckung des Lazarus (?), Judaskuss, Christus vor Pilatus (?) (Abb. 94 u. 95). Dieselbe Figur, welche in dem Gewölbequadrat Christus darstellt, erscheint in den Schöpfungsscenen als Gott Vater (vgl. Abb. 83), und tritt beim Judaskuss (vgl. Abb. 97) als Jesus wieder auf. Die Halbfiguren in den Medaillons zeichnen sich durch ihre zierlichen Hände aus, und diese finden sich auch in den aufgezählten Wandbildern. Soweit die Farben erhalten sind, stimmen sie ebenfalls zu dem Deckenbild, die nackten Gestalten Adams und Evas haben dieselben dürftigen Gliedmassen, welche den Genien in der Umrahmung der Deckenfelder eigen sind und auch den breiten und fleischigen Torso, der in seltsamem Widerspruch damit steht. Alle genannten Wandbilder haben dieselbe Art zu byzantinisieren, und aus allen spricht derselbe sanfte und harmonische Geist, welcher den Darstellungen des Gewölbequadrates eigen ist. Wenn die letzteren einen vorteilhafteren Eindruck machen, als viele der geschichtlichen Darstellungen, so liegt das daran, dass, wie wir schon in der Apsis von S. Maria Maggiore gesehen haben, das Talent des Künstlers der Darstellung von Handlungen nicht gewachsen war. Das sind einige allgemeine Züge, welche die genannten Wandbilder und das Gewölbequadrat miteinander verbinden und welche auf Jacopo Torriti als Maler hinweisen; andere Züge, welche beides bestätigen, werden wir bei der genaueren Betrachtung der Wandbilder kennen lernen.

1) Jacopo Torriti scheint, wie der Name besagt, aus Torrita, einem kleinen Ort in der Nähe von Montepulciano zu stammen. Aus der oben gegebenen Charakteristik und aus dem in Vorstehendem gezeichnetem Gegensatz seiner Arbeiten zu der früheren toskanischen Kunst und zu Cimabue geht aber hervor, dass er künstlerisch nicht nach Toskana, sondern nach Rom gehört.

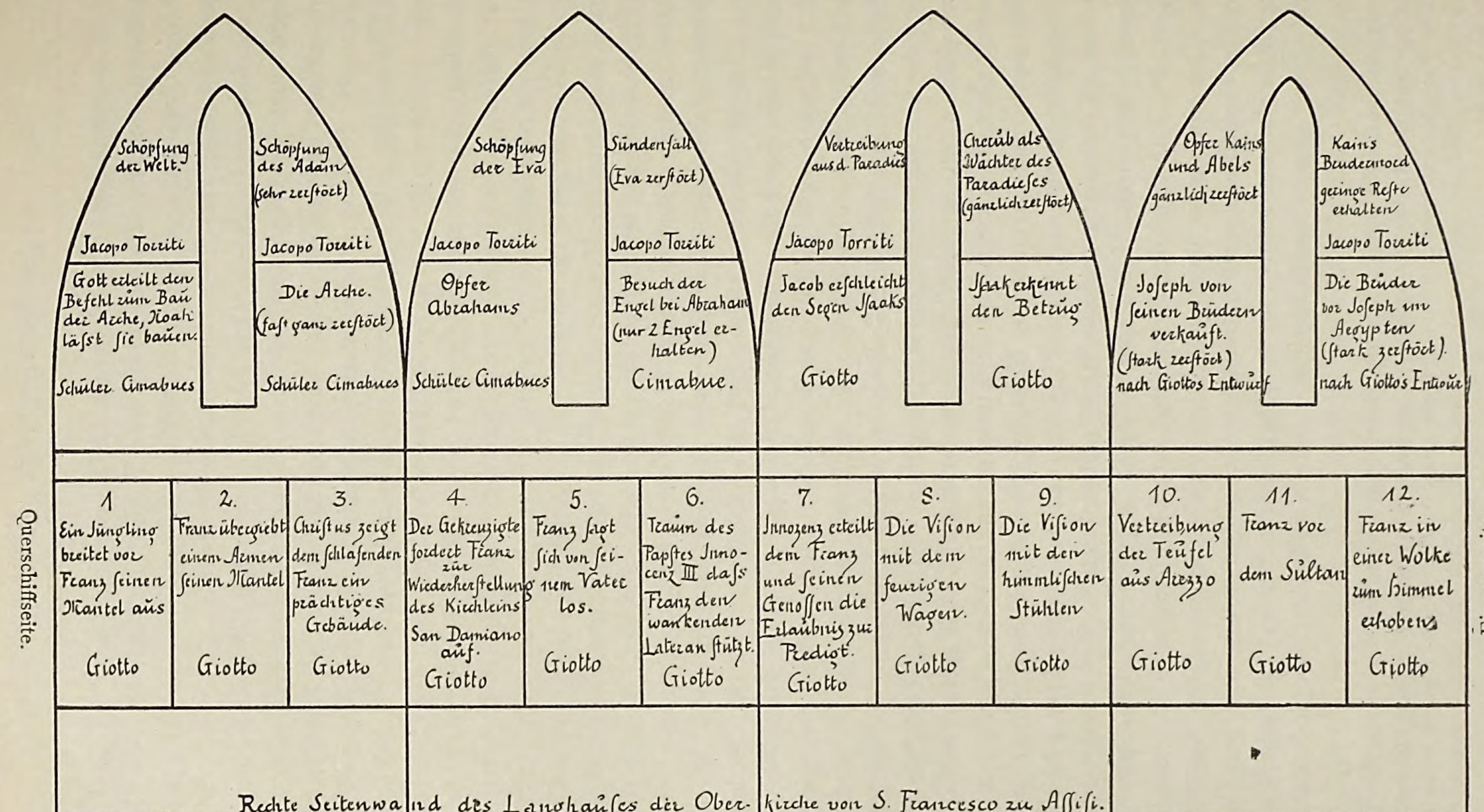


Abb. 94. Übersicht der Malereien an der rechten Seitenwand des Langhauses der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi.

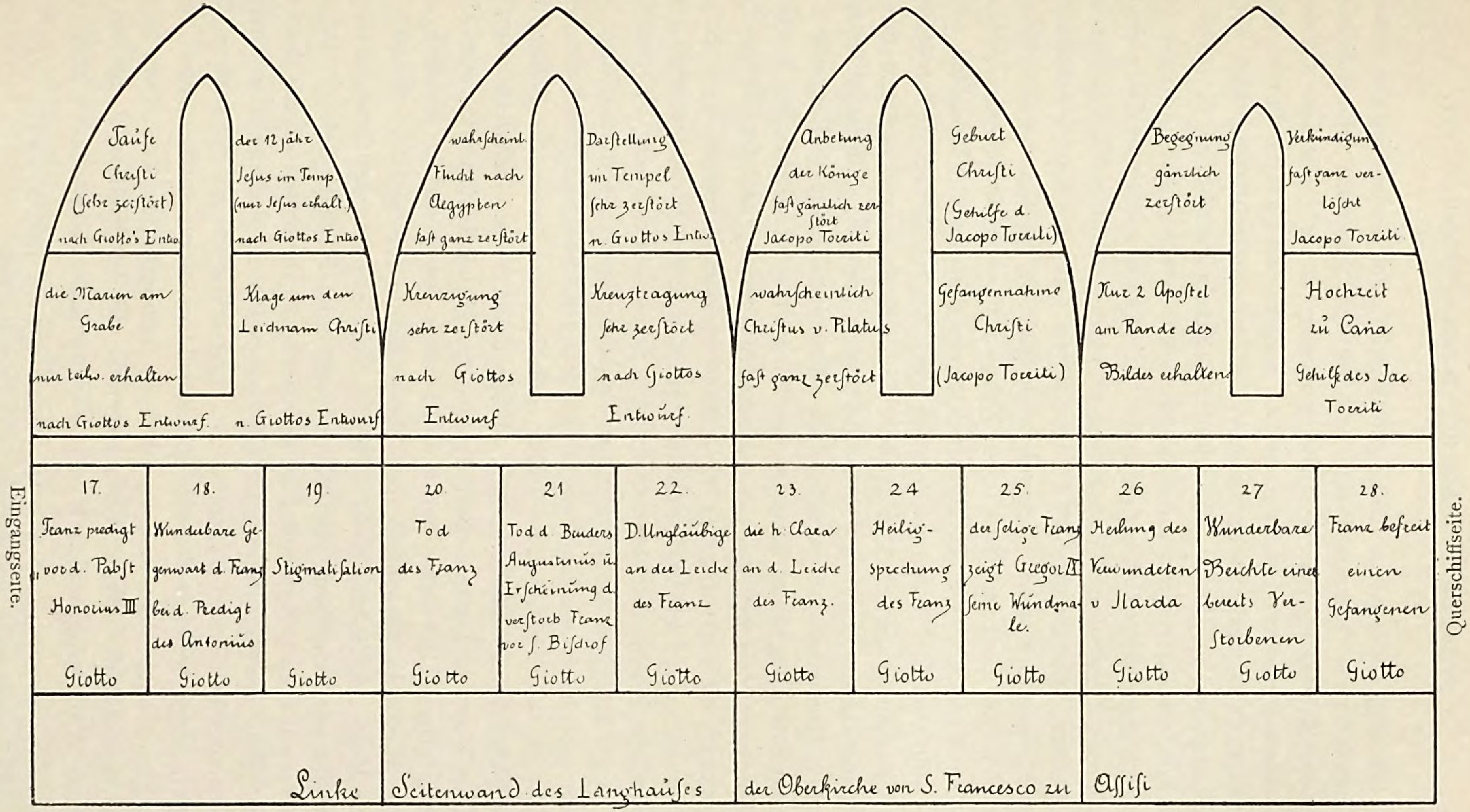


Abb. 95. Übersicht der Malereien an der linken Seitenwand des Langhauses der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi.

Die Anknüpfung an das Byzantinische, welche wir im Deckenfelde gefunden haben, zeigt sich hier schon in dem Gedanken, die Bilderfolge mit der Schöpfung der Welt beginnen zu lassen. Die Darstellungen aus der Genesis ermöglichen es uns sogar, den Jacopo Torriti einem bestimmten Kunstkreise zuzuweisen, denn sie schliessen sich ikonographisch eng an die Mosaiken in der Cappella Palatina zu Palermo und im Dom zu Monreale an und bilden mit diesen, den etwa dem 9. Jahrhundert angehörigen Wandgemälden in S. Pietro di Ferentillo zwischen Terni und Spoleto und den Mosaiken in der Kuppel des Baptisteriums zu Florenz eine Gruppe, welche anderen Gruppen der byzantinischen Kunst gegenüber steht. Dieser ikonographische Typus hat wahrscheinlich seine Wurzel in der altchristlichen Zeit, was wir von einem anderen byzannischen Cyklus, dessen einziges erhaltenes Beispiel die Mosaiken in der Vorhalle von San Marco zu Venedig sind, bestimmt nachweisen können, da sie ikonographisch die grösste Ähnlichkeit mit den Darstellungen der aus dem 5. oder 6. Jahrhundert stammenden altchristlich-byzantinischen Cottonbibel des britischen Museums haben.[1]) Bei seiner geringen Erfindungsgabe hiess Jacopo Torriti die byzantinischen Vorbilder willkommen, dennoch zeigt er darin Selbständigkeit und einen Fortschritt, dass er die Schöpfung der Welt ausser der des Menschen in ein einziges Bild zusammenzieht, und nicht der geschwätzigen Weitschweifigkeit der sicilischen Mosaiken anheimfällt (Abb. 83). Gott schwebt als Halbfigur in einem Rundmedaillon, das mit Engelköpfchen besetzt ist, über dem schon geschiedenen Land und Wasser und streckt segnend die rechte Hand aus, während er in der Linken, wie in allen Scenen der Schöpfungsgeschichte, die Schriftrolle hält. Über dem Wasser schwebt auch der heilige Geist in Gestalt einer Taube, am Himmel stehen Sonne, Mond und Sterne. Die Sonne wird durch eine rot gefärbte Apollofigur in einer Mandorla dargestellt, der Mond durch eine goldene Scheibe mit dem Kopf der Selene darin. Die Erde ist mit Bäumen bewachsen und von Tieren bevölkert, das Meer wird von Fischen belebt. Widder, Stier und Vögel, Aal und Haifisch sind zu erkennen. — Auf dem sehr zerstörten zweiten Bilde sitzt Gottvater wie in altchristlich-römischen, ravennatischen[2]) und byzantinischen Darstellungen auf der blauen Weltkugel, unter welcher die vier Paradiesflüsse hervorquellen, und streckt die Hand nach dem sich vor ihm erhebenden nackten Adam aus. — Das dritte Bild schildert Gott ebenfalls auf der Weltkugel sitzend, auf seinen Wink erhebt sich Eva zur Seite des schlafenden Adam. Gott

1) Vgl. J. J. Tikkanen im Archivio storico dell' arte 1888, S. 360 ff.

2) S. Agata in Suburra zu Rom, S. Vitale zu Ravenna.

ist hier eine wunderschöne Gestalt; er sitzt geradeaus gerichtet da, während er den Oberkörper in schöner Bewegung seitlich zu dem ersten Menschenpaar wendet, und den rechten Arm gegen dasselbe erhebt, in seinem Blick liegt Liebe und Güte. — Auf dem sehr zerstörten vierten Bilde steht Adam zur Seite des Baumes der Erkenntnis, mit einem Feigenblatt seine Blösse bedeckend, den Kopf trauernd zur Seite geneigt. Von Eva ist fast nichts erhalten. Die sich um den Baum ringelnde Schlange hat einen Frauenkopf. — Auf dem fünften Bilde stösst der Engel weit ausschreitend das erste Menschenpaar aus dem Paradiese. — Das sechste und siebente Bild sind gänzlich zerstört. Dargestellt war nach einer alten Beschreibung der Cherub als Wächter des Paradieses und das Opfer Kains und Abels. — Von dem achten Bilde sind nur noch geringe Reste des toten Abel und des fliehenden Kain erhalten.

Es ist schon erwähnt worden, dass die nackten Gestalten Adams und Evas ganz an die dürftigen gleichen Figuren auf den sicilischen Mosaiken erinnern (vgl. Abb. 51). Wie dort sind die Oberschenkel dick und verjüngen sich nach dem Knie sehr stark, und daran setzen sich kraftlose Unterschenkel und Füsse. Der Torso ist hier aber breiter und fleischiger als dort, wodurch eine noch grössere Ungestalt herauskommt. An das vulgäre Element der spätbyzantinischen Kunst erinnert die Scene der Vertreibung aus dem Paradiese, in welcher der Engel höchst unschön weit ausschreitet und mit derben Handstössen Adam und Eva vor sich hertreibt; in den gebückten Gestalten des ersten Menschenpaares ist die Furcht vor dem verfolgenden Engel auch drastischer ausgedrückt, als der Würde des Gegenstandes entspricht. Sonst aber stehen diese Bilder weit über den sicilischen. Der Künstler ist sich bei den meisten der Anforderung des Gegenstandes voll bewusst gewesen und hat namentlich in Gottvater eine höchst edle und hoheitsvolle Gestalt geschaffen, welche mit ganzer Herzenswärme den grossen Schöpfungsakt vollzieht. Der Maler hat die früheren Vorbilder nicht nachlässig und sorglos wiederholt, sondern sich bemüht, bei äusserem Anschluss die Bilder innerlich aus sich heraus zu gestalten, soweit ihm das bei seiner geringen dramatischen Begabung gelingen will.

Die acht neutestamentlichen Bilder beginnen mit der Verkündigung, die fast ganz verlöscht ist, doch ist noch so viel zu erkennen, dass die Anordnung der Scene und die Bewegung der Figuren Ähnlichkeit mit dem Bilde des gleichen Gegenstandes in S. Maria Maggiore hat. — Das zweite ganz zerstörte Bild stellte die Begegnung dar, das dritte schildert die Geburt Christi (Abb. 96) und ist verhältnismässig gut erhalten.

Die Anordnung entspricht fast ganz dem byzantinischen Schema, und das Bild ist fast identisch mit der Mosaikdarstellung desselben Gegenstandes in der Martorana zu Palermo. Das Kind liegt in einer Bergeshöhle

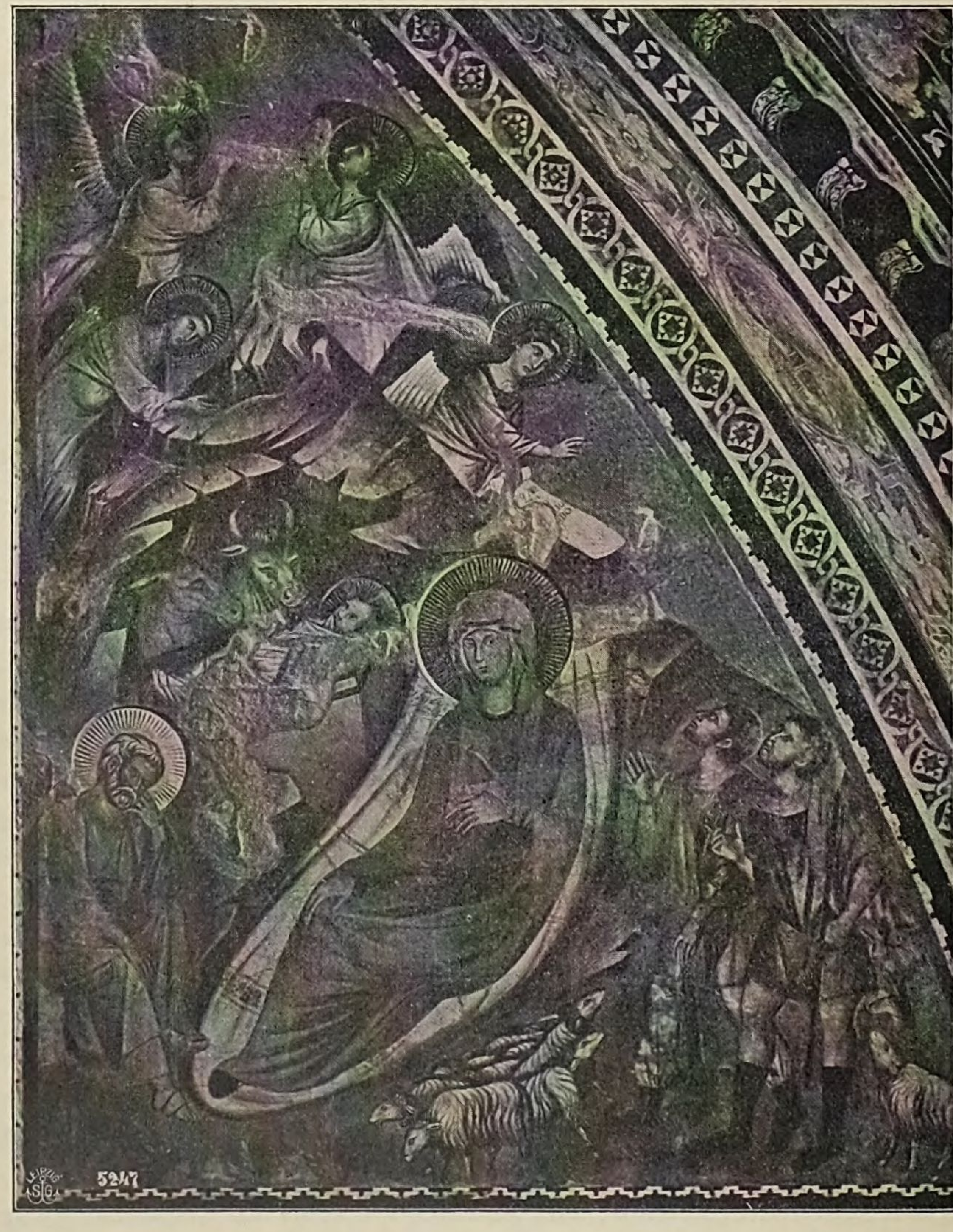


Abb. 96. Assisi. S. Francesco. Oberkirche, Langhaus. Geburt Christi.

in der Krippe, beschaut von Ochs und Esel. Die Madonna sitzt vor der Höhle aufgerichtet auf byzantinischem Lager, links in kleiner Gestalt nachdenklich Joseph, rechts neben der Herde die beiden Hirten,

zu denen einer der über dem Berge schwebenden Engel spricht. Die geistige Auffassung ist in diesem Bilde geringer als in den übrigen, daher ist es wohl nur von Gehilfen ausgeführt. — Die Anbetung der Könige ist fast ganz verlöscht, doch scheint die Anordnung derselben Scene von S. Maria Maggiore entsprochen zu haben.

Bei der Hochzeit von Cana, dem ersten Bilde der unteren Reihe, ist der Maler demselben Fehler verfallen, das Vulgäre der spätbyzantinischen Kunst nachzuahmen, wie auf dem Bilde mit der Vertreibung aus dem Paradiese. Am ausführlichsten sind der Tisch mit den Speisen und den Essgeräten darauf geschildert und die Weinkrüge im Vordergrunde mit Knaben, die eifrig beschäftigt sind den Wein einzuschenken. Auch in der Ausführung ist dieses Bild unbedeutend, so dass hier wohl wieder die Thätigkeit von Gehilfen zu vermuten ist. — Von dem folgenden Bilde sind nur zwei würdevoll dastehende Apostel erhalten. — Das nächste ist das Meisterstück der ganzen Folge, es stellt die Gefangennahme Christi mit dem Judaskuss dar und ist gut erhalten (Abb. 97). Vergleichen wir dieses Gemälde mit dem entsprechenden Mosaikbilde im rechten Seitenschiff des Domes zu Monreale als einem Beispiel spätbyzantinischer Kunst. Auch dem Bilde in Assisi liegt das byzantinische Kompositionsschema zu Grunde. In Monreale bilden die Kriegsknechte eine kompakte Masse, deren Köpfe sich pyramidenförmig hinter Christus und Judas auftürmen. In Assisi hat Jacopo Torriti die Kriegsknechte zu beiden Seiten der Mittelgruppe verteilt und die Linie der Köpfe nach der Mitte zu eingesenkt, so dass Christus und Judas bedeutungsvoll hervortreten. Die Gruppe Christi und des Judas ist bei beiden fast gleich, nur im Gegensinne; Petrus und Malchus sind in beiden Gemälden fast identisch; Hoheit, Schönheit und Charakter ist in die Gestalten aber erst in Assisi gekommen, während sie in Monreale ziemlich leer sind. Christus bleibt in Assisi scheinbar unberührt von dem tückischen Kuss des verräterischen Jüngers; ohne eine Miene zu verziehen, steht er da und nimmt den Kuss hin mit derselben Hoheit und himmlischen Harmonie in der Seele, mit welcher er oben von dem Gewölbe herabschaut. Auch Judas ist nicht hässlich wie in der spätbyzantinischen Kunst, sondern die Bosheit seiner Seele ist in den tückischen Blick gelegt. Unter den Gesichtern der Kriegsknechte ist jedes individuell. — Von dem achten Gemälde, welches wahrscheinlich Christus vor Pilatus vorstellte, sind nur zwei verblasste Figuren erhalten.

Diese Gemälde Jacopos und namentlich das beste unter ihnen, der Judaskuss, zeigen also trotz der engen Anlehnung an die byzantinische

Malerei ein Neuerwachen der Kunst. Sie stimmen auch darin mit den Mosaiken in der Apsis von S. Maria Maggiore zu Rom überein. Den edlen dekorativen Geschmack haben beide Werke miteinander gemein, die Wandbilder in Assisi aber geben dem Künstler Gelegenheit mehr seelisches Empfinden zum Ausdruck zu bringen, wie die repräsentative



Abb. 97. Assisi. S. Francesco. Unterkirche, Langhaus. Gefangennahme Christi.

Darstellung im Hauptfelde der Apsis zu Rom und wie die kleinen Bilder aus dem Marienleben darunter. Dennoch erkennen wir auch hier den Mangel an eigentlichem Erzählertalent, und gar von einem irgendwie dramatischen Erfassen der Vorgänge ist nicht die Rede. Aber auch nicht einmal ein Versuch wird nach dieser Richtung hin gemacht, während doch bei den drei Bildern aus der Geschichte des Noah und Abraham, welche wir der Schule Cimabues zuschreiben mussten,

versucht wird die Dramatik des grossen Florentiners durch heftige Bewegungen nachzuahmen, die dann freilich bei der mangelnden Begabung des Schülers inhaltleer blieben. Auch haben diese letzteren Bilder das mit Cimabue gemein, dass die Bewegungen auf ihnen eckig sind und dass der strenge, fast finstere Ernst des Meisters in ihnen nachtönt. Bei den Wandbildern, die wir dem Jacopo Torriti zuschreiben, dagegen bleibt das Streben nach runden Formen und Bewegungen, nach harmonischer Heiterkeit und milder Ruhe, wie wir es in dem Deckenbilde und in S. Maria Maggiore zu Rom kennen gelernt haben, bestehen. Ihre Art zu erzählen hat viel eher als mit Cimabue Verwandtschaft mit der schönen epischen Vortragsweise, die wir in den Wandbildern aus dem Ende des 11. Jahrhunderts in der Unterkirche von S. Clemente kennen gelernt haben, und die als specifisch römisch zu bezeichnen ist, und wie sie ähnlich auch die gute byzantinische Kunst enthält, die ja mit jener S. Clemente-Kunst den gleichen Ursprung im Altchristlichen hat. In den betreffenden Wandbildern des Langhauses zu Assisi ist die Erzählungskunst freilich wesentlich lahmer als in jenen S. Clemente-Bildern; der Künstler ist deshalb unsicher und nimmt seine Zuflucht zu trivialen Zügen, gelegentlich auch einmal zu einer besonders heftigen Bewegung. Das alles trägt noch dazu bei, uns in der Ansicht zu bestärken, dass die Bilder nicht in den Kunstkreis des Cimabue, sondern zur römischen Kunst gehören und zwar von Jacopo Torriti gemalt sind.

Da, wie wir später sehen werden, Giotto an dem Franz-Cyklus auf den unteren Wandteilen schon etwa 1290 gearbeitet haben muss, und noch vorher zwei Bilder hinter den Bildern Jacopos an einer Oberwand eingefügt hat, müssen die Malereien dieses letzteren früher entstanden sein, also vor seiner Thätigkeit in Rom an den Apsismosaiken des Lateran und von S. Maria Maggiore. Der Auftraggeber dieser letzteren war Papst Nikolaus IV., der am 15. Februar 1288 den päpstlichen Thron bestieg und der erste Franziskaner auf demselben war. Er kannte wahrscheinlich Jacopos Malereien in der Hauptkirche seines Ordens zu Assisi und berief deshalb gerade ihn zur Herstellung der römischen Mosaiken.[1]) —

Bei der Bestimmung der zweiten Bildergruppe im Langhaus der Oberkirche von S. Francesco sind wir von dem der Vierung zunächst liegenden figürlich geschmückten Deckenfeld ausgegangen. Fassen wir

1) Von Schülern Jacopos sind die Bogenlaibungen in den Fensterlünetten der ersten drei Gewölbequadrate, von der Vierung aus gerechnet, gemalt. Zwischen geometrischen und Rankenmustern sind Medaillons mit Brustbildern von Heiligen.

jetzt, um eine dritte Gruppe von Bildern herauszufinden, das zweite figürlich geschmückte Deckenfeld, das der Thür zunächst liegende,

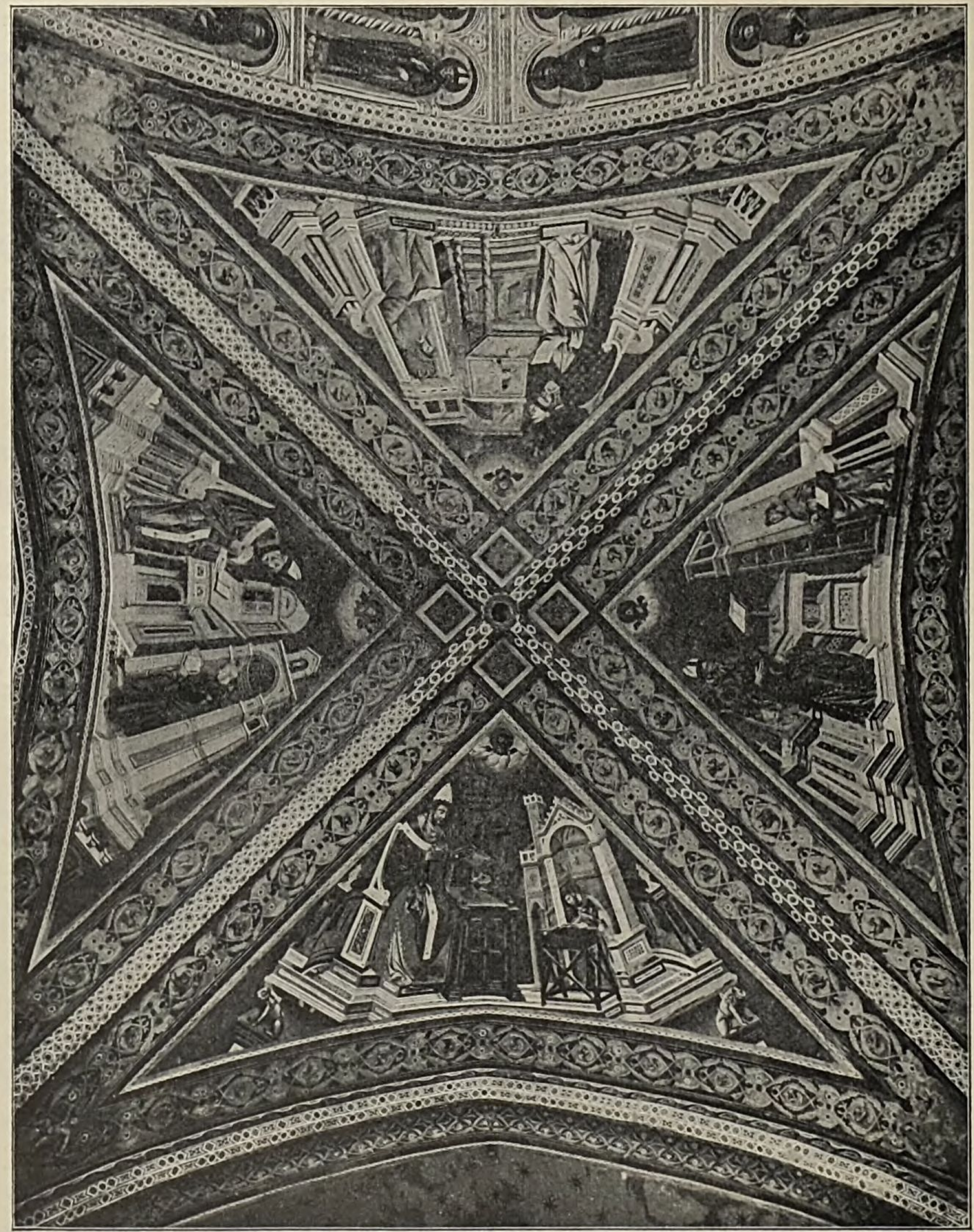


Abb. 98. Assisi. S. Francesco. Oberkirche, Langhaus. Vorderes Gewölbequadrat.

ins Auge (Abb. 98—100). Auf den ersten Blick fällt das gänzliche Fehlen byzantinischer Elemente auf, und somit wird dieses Werk von vornherein sowohl von Cimabue, als auch von Jacopo Torriti geschieden. Wie an

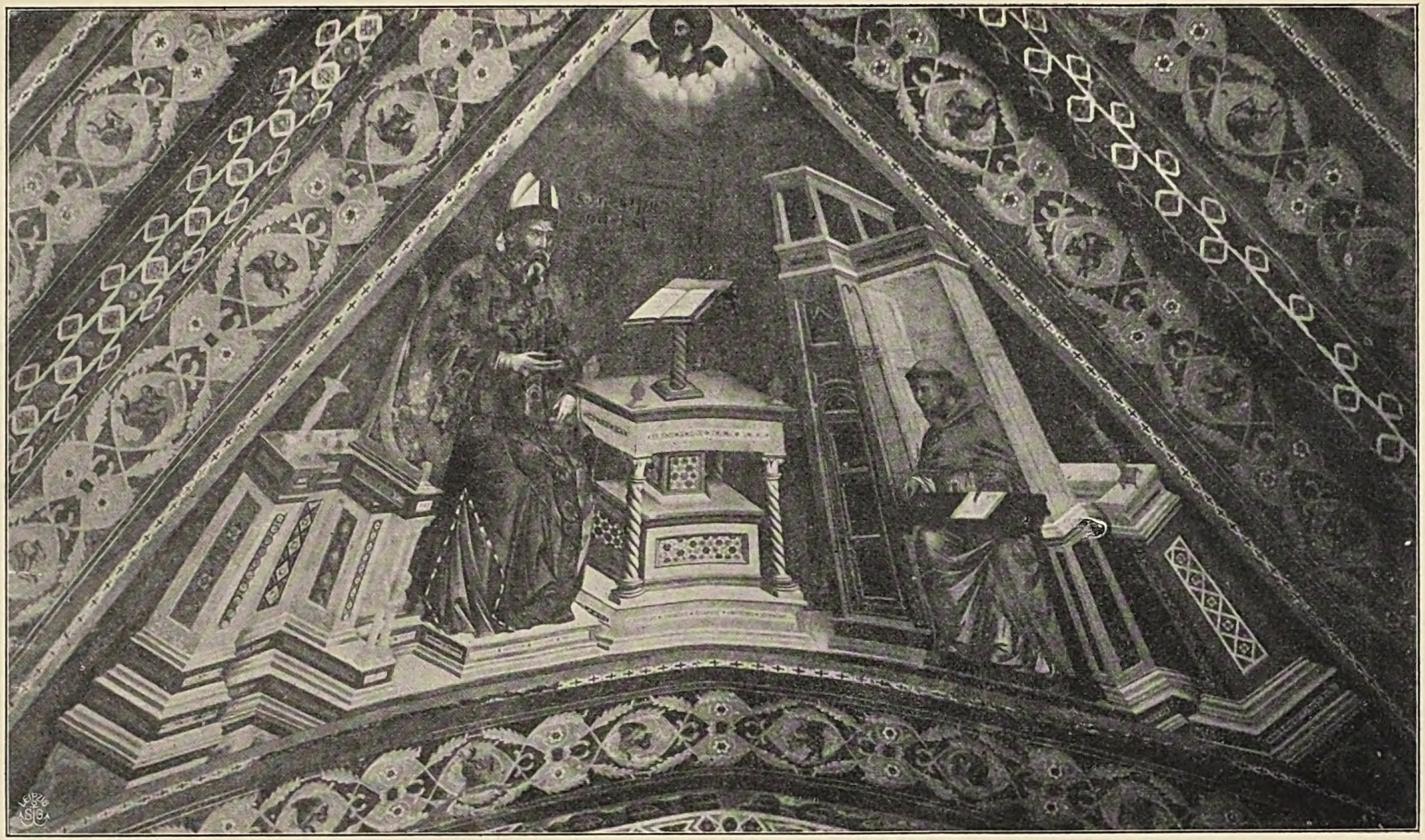


Abb. 99. Assisi. S. Francesco. Oberkirche, Langhaus. Vorderes Gewölbequadrat. Der hl. Augustinus.



Abb. 100. Assisi. S. Francesco. Oberkirche, Langhaus. Vorderes Gewölbequadrat. Der hl. Hieronymus.

dem Deckenfeld des Jacopo Torriti sind die Gewölberippen geometrisch verziert, und alle vier Dreieckfelder sind von einem Rankenornament umrahmt, das dem Jacopo fast genau nachgebildet ist. Und doch welcher Unterschied! Der Fluss in der Zeichnung und die Schönheit der Farben, welche jenes Werk auszeichnen, fehlen hier. In den vier Feldern sind die vier Kirchenväter dargestellt auf reichen Thronen vor reichen Schreibpulten. Ihnen gegenüber sitzt immer je ein Franziskanergeistlicher, an einem Schreibpult beschäftigt oder in einem Buch blätternd. Augenscheinlich teilen die Kirchenväter ihnen ihre Lehren mit. Die Franziskaner sitzen vor reichen Architekturen. Über jeder Scene schwebt in dem obersten Winkel des Dreiecks das Brustbild des Erlösers auf Wolken. Auch die Throne der Kirchenväter und ihre Schreibtische sind ganze Gebäude. Diese grossen Architekturstücke passen gar nicht an ein Deckengewölbe, sie sind viel zu schwer dafür, und zudem müssen sie sich bei der Verengung der Felder nach oben verjüngen und neigen. Sie sind augenscheinlich aus dem Wunsch entstanden, Pracht zu entwickeln, aber der Maler hat sich in dem Gegenstand vergriffen. Jacopo Torriti begnügte sich bei seinem Deckenfelde mit rein dekorativer Teilung und entsprach damit weit mehr der tektonischen Anforderung. Dem Meister des vorderen Deckenfeldes fehlen also der Sinn für das Dekorative und der Geschmack. Damit im Zusammenhang steht der Mangel an schöner und harmonischer Farbe. Die Farbe ist hart und trocken, alles ist mit peinlicher Sauberkeit gezeichnet und gemalt und hat eine gewisse Nüchternheit, während der schöne Farbenzusammenklang bei Jacopo poetisch wirkt. Ferner steht im Gegensatz zu letzterem, dass der Maler grossen Wert gelegt hat auf die plastische Durchmodellierung der Gestalten und die körperhafte Heraushebung der Architekturen, während bei Jacopo Torriti alles flächenhaft behandelt ist. Die Gewänder fallen nicht so fliessend wie bei letzterem, dafür aber lassen sie den darunter befindlichen Körper besser erkennen. Ganz anders wie bei Jacopo ist der Kopftypus. Er hat nichts vom Byzantinischen, sondern lehnt sich nicht ungeschickt an den antiken Kopftypus an. Noch weiter wie von Jacopo Torriti steht dieses Gewölbefeld von Cimabue ab; mit ihm hat es nicht das mindeste gemeinsam. Ausser dem Byzantinisieren fehlt hier auch jeder Versuch zu dramatischer Gestaltung, man fühlt kaum einen inneren Zusammenhang zwischen den Kirchenvätern und den Mönchen heraus. Das verbindet den Maler wieder mit Jacopo Torriti und lenkt überhaupt unser Auge nach Rom, wo seit dem Apsismosaik von S. S. Cosma e Damiano fast immer nur Zustände und niemals Handlung geschildert wurden. Aber noch mehr

werden wir durch die Architekturen nach Rom verwiesen, denn sie tragen ganz den Charakter der Werke der römischen Marmorarii mit ihren antiken Elementen und ihrer harmonischen Schönheit. Auf die Blüte der Plastik unter Giovanni di Cosma und Arnolfo di Cambio in Rom ist auch das plastische Element in den Figuren zurückzuführen; die Wirkung jener vollendeten Kunst suchte der Maler hier auf seinem Gebiet nachzuahmen. Auch der antikisierende Kopftypus geht wohl auf das Beispiel jener Plastik zurück, und das realistische Element bei allem Idealismus, das wir hier schon festgestellt haben, werden wir auch bei Giovanni di Cosma wiederfinden. Alles in allem genommen, haben wir hier ein Werk vor uns, welches der erstgenannten jener drei für das 13. Jahrhundert in Rom charakteristischen Strömungen angehört, nämlich derjenigen, welche die Aufnahme von byzantinischen Elementen möglichst vermeidet und nur die einheimisch römischen kultiviert. Die rötlichen Schatten im Fleisch, welche das Leben andeuten sollen, haben die Figuren mit mehreren anderen Werken gemeinsam, so mit den Bildern aus der Legende der heiligen Katharina und Agathe im lateranischen Museum, mit dem mittleren Gewölbefeld im Hauptraum der Unterkirche des Sacro Speco. Die Kopftypen haben grosse Ähnlichkeit mit den drei Heiligen, welche sich in der Mittellünette der linken Wand derselben Unterkirche befinden. Selbst eine gewisse Verwandtschaft mit den Mosaikbildern an den Grabmälern Durante und Gonsalvo in den beiden römischen Marienkirchen ist nicht abzuleugnen.

Dieselben stilistischen Merkmale wie dieses vordere Gewölbequadrat tragen auch die Heiligen an sich, welche in dem benachbarten Gurtbogen der Fassadenwand stehen, sowie die beiden Medaillons mit den Köpfen Petri und Pauli hoch oben an der inneren Fassadenwand.[1])

* * *

Wir haben bisher drei Gruppen von Gemälden im Langhaus von S. Francesco feststellen können. Die erste Gruppe ist die wenigst umfangreiche, es sind die vier Bilder aus der Geschichte Noahs und Abrahams. Eins von diesen Gemälden haben wir als ein Werk Cimabues

1) Ein Gehilfe dieses Meisters hat die beiden Laibungen der Fensterlünetten der ersten Gewölbearkade bei der Fassade und die Bogenlaibungen dicht bei der Fassadenwand ausgemalt mit Medaillons und Ornamenten, ähnlich wie bei den anderen Arkaden des Langhauses, welche von einem Gehilfen Jacopo Torritis ausgemalt sind, nur dass sich hier eine schwächere Phantasie offenbart.

ansprechen müssen, bei den drei übrigen haben wir einen Schulzusammenhang mit diesem Künstler erkannt. Die beiden anderen Gruppen ordnen sich um die beiden figürlich geschmückten Gewölbefelder, und die zu ihnen gehörenden Wandmalereien sind diesen räumlich meistens benachbart. Die grösste Zahl von Bildern, nämlich ausser dem Gewölbefeld die ganze oberste Reihe der rechten Seitenwand und die beiden obersten Reihen der beiden ersten der Vierung nächsten Arkaden der linken Seitenwand, gehört zur zweiten Gruppe, als deren Meister wir Jacopo Torriti erkannt haben. Zur dritten Gruppe gehören ausser dem Gewölbequadrat nur noch die dekorativen Figuren im Gurtbogen vor der Fassade und die beiden Medaillons mit den Brustbildern der Apostelfürsten an der inneren Fassadenwand. Diese beiden Gruppen haben mit dem Kunstkreis Cimabues nichts zu thun, sondern stehen in starkem Gegensatz zu der Kunst dieses Meisters und weisen künstlerisch nach Rom. Sie führen zwei von den drei Kunstrichtungen vor, welche das 13. Jahrhundert in Rom beherrschten und zwar die beiden einander am meisten entgegengesetzten, indem die eine sich möglichst eng an die byzantinische Kunst anschliesst, und die andere eine Fortsetzung der antik-altchristlichen zu sein strebt. Wir können gleich hinzufügen, dass mit diesen drei Gruppen die Zahl derjenigen Malereien des Langhauses, in welchen sich noch keine Spuren von Giottos künstlerischer Thätigkeit finden, erschöpft ist. Wir sehen also: die so lange gläubig übernommene Behauptung Vasaris, dass die vor Giotto entstandenen Wandmalereien des Langhauses ein gemeinsames Werk der Schule Cimabues seien, ist unhaltbar. Es ist römischer Kunstgeist, welcher uns in der weitaus grössten Mehrzahl dieser Werke entgegentritt. Wir haben gefunden, dass gegen das Ende des 13. Jahrhunderts, in der Zeit, in welcher das Langhaus von Assisi ausgemalt wurde, die Kunst Roms einen bedeutenden Aufschwung nahm, der in glänzenden Mosaiken seinen Ausdruck fand, und es ist schon angedeutet, was im zweiten Bande noch weiter ausgeführt werden soll, dass Architektur und Plastik des 13. Jahrhunderts noch sehr viel höher stehen und in ihrer Art mustergültig sind. Während der beiden ersten grössten Jahrhunderte des römischen Papsttums, während des 12. und 13., war es mit der Kunst zwar langsam, aber doch stetig aufwärts gegangen. Das 13. Jahrhundert ist in Rom von nicht zu unterschätzender künstlerischer Bedeutung. Es beginnt, um nur von der Malerei beziehungsweise figürlichen Mosaikkunst zu sprechen, mit der Berufung byzantinischer Künstler und schliesst mit der völligen Aufnahme und verständnisvollen Verarbeitung byzantinischer Kunst

durch einen einheimischen Meister. Da war es nur zu natürlich, dass auch die römische Kunst, neben der florentinischen, welche Chor und Querhaus geschmückt hatte, zur Ausstattung der Hauptkirche des neuen in die Zukunft weisenden Ordens berufen wurde; um so mehr als die florentinische Kunst auf einem einzigen genialen Maler beruhte, auf Cimabue, vor dem eine grenzenlose Oede in Toskana gewesen war, und der sich selber gedanklich und seelisch in Rom inspiriert hatte, während die römische Kunst eine mehr als tausendjährige Tradition und alten Ruhm hinter sich hatte.



Abb. 101. Subiaco. Sacro Speco. Unterkirche.
Matthäusengel am ersten Kreuzgewölbe des Hauptraumes.



Abb. 102. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto. Isaak erkennt den Betrug Jakobs.

V.

Giottos früheste Werke und künstlerische Herkunft.

Von den beiden im Langhaus der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi vertretenen römischen Kunstrichtungen sind die Werke der byzantinisierenden nicht nur die zahlreichsten, sondern auch die weitaus bedeutenderen. Dennoch werden wir finden, dass nicht diese Richtung, sondern die andere, die national-italische, welche durch den Meister des vorderen Deckenfeldes, den Meister der vier Kirchenväter, wie wir ihn nennen wollen, vertreten ist, Schule gemacht hat. Durchmustern wir nämlich die noch nicht betrachteten Wandbilder der beiden obersten Reihen, so finden wir eine überraschende Analogie zwischen dem vorderen Deckenfeld und den beiden Bildern aus der Geschichte Isaaks, welche in der, von der Vierung gerechnet, dritten Arkade der rechten Seitenwand in der zweiten Reihe stehen (vgl. Abb. 95). Das erste Bild stellt dar, wie Jakob den Segen Isaaks erschleicht. Auf einem mit Vorhängen versehenen Bett liegt Isaak (sehr zerstört). Jakob ist von rechts herzugetreten, hat Hals und Hände mit Fellen bekleidet und trägt

in der Linken eine Schüssel mit Fleisch. Die Rechte streckt er dem blinden Vater hin, der sie befühlt. Rebecca steht zwischen beiden und schaut ihrem Gatten gespannt in das Gesicht. Auf dem zweiten Bilde erkennt Isaak den Betrug (Abb. 102). Er ist wieder auf dem Bett liegend, halb aufgerichtet, dargestellt, Esau ist herzugetreten und ist im Begriff dem Vater Speise in einem Löffel aus einer Schale zu reichen. Hinter ihm steht Rebecca, diesmal viel jugendlicher als auf dem ersten Bilde, mit einem Krug in den Händen, gespannt auf Isaak schauend. Dieser erhebt abwehrend die rechte Hand und tastet mit der linken unsicher geradeaus. Der jugendliche Jakob und Esau entsprechen in dem vollen, runden Gesichtstypus ganz dem jugendlichen Mönch, welcher an dem Deckenfelde vor dem heiligen Augustinus sitzt (Abb. 99); die jugendliche Rebecca des zweiten Bildes zeigt einen den beiden weiblichen Heiligen zuunterst an der linken Seite des Gurtsbogens vor der Fassadenwand genau entsprechenden Typus; der Kopf Isaaks hat die grösste Verwandtschaft mit den Köpfen des Augustinus und des Mönches, der vor Hieronymus sitzt (Abb. 99 u. 100). Aber nicht nur zwischen diesen beiden Bildergruppen finden sich enge Beziehungen, sondern auch zwischen jeder von ihnen und den frühesten Bildern aus der Franzlegende (vgl. die späteren Abbildungen). Der graubärtige Diener auf dem Bilde mit dem träumenden Papst ist der nächste Verwandte des Augustinus und des greisen Isaak, und auch der graubärtige Priester auf dem Bilde des Franz vor dem Sultan gemahnt an diesen Typus. Innocenz III. bei der Bestätigung des Ordens ist eine genaue Wiederholung des Papstes Gregorius in dem Deckenbilde, auch der Bischof, welcher die Blösse des heiligen Franz bedeckt, hat denselben Kopftypus. Das Gesicht des Franz, wie er den wankenden Lateran stützt, trägt dieselben Züge, welche der junge Franziskaner vor Augustinus und Jakob und Esau haben, nur dass das Gesicht hier reifer und durch geistige Arbeit schärfer charakterisiert erscheint. Die Architekturen auf den Franzbildern haben genau denselben Typus der römischen Marmorarii wie in dem Deckenfelde, und auch die harte und trockene Farbe mit den roten Schatten im Fleisch ist bei allen drei Bilderarten sehr ähnlich, wenn auch in den Isaak- und Franzbildern etwas milder und harmonischer. Ferner findet sich in allen das Bestreben, Figuren und Gegenstände möglichst plastisch darzustellen.

Also zwischen allen diesen Bildern besteht eine innige Verwandtschaft. Ist in ihnen eine oder sind zwei oder drei Hände zu erkennen? Das Gewölbefeld der Decke zeigt die Kunst eines fertigen Mannes, der über seine Leistung nicht mehr hinaus kann, es ist das Höchste, was er zu schaffen vermag, und eine gewisse Erstarrung ist schon eingetreten,

die sich in der peinlichen Sauberkeit der Arbeit, in dem Mangel an Belebung der fast versteinerten Figuren zeigt. Die Übereinstimmung der Form in diesem Gewölbefeld mit den beiden Bildern aus der Geschichte Isaaks ist so gross, dass man sie demselben Meister zuschreiben könnte, wenn nicht ein Punkt scharf trennend dazwischen träte. In den Isaakbildern offenbart sich nämlich ein jugendlicher, noch befangener Geist, und gleichzeitig springt uns in ihnen ein Funke entgegen, welcher den Deckenbildern vollkommen fehlt, ein mächtig sich regendes inneres Leben, eine Seele, welche diese Figuren durchglüht. Ferner aber ist die Übereinstimmung zwischen den beiden Isaakbildern und den früheren unter den Franzbildern, als deren Schöpfer allgemein Giotto angenommen ist, so gross, dass wir auch die beiden Isaakbilder dem jungen Giotto zuerkennen müssen,[1]) der hier sein Probestück ablegte, ehe ihm der grosse Auftrag, die Franzlegende zu malen, erteilt wurde, ehe man ihm die ganzen Unterwände des Langhauses zur Verfügung stellte. Der Meister der vier Kirchenväter aber ist Giottos specieller Lehrer gewesen;[2]) bei der ausserordentlichen Stilverwandtschaft muss jeder Zweifel daran verstummen, wenn auch die Wurzeln von Giottos Kunst sich keineswegs auf diesen unbedeutenden Meister beschränken, sondern vielmehr, wie wir sehen werden, in viel weiterem Kreise zu suchen sind.

Betrachten wir die frühesten Bilder Giottos näher! Von dem ersten Bilde, Jakob erschleicht den Segen Isaaks, ist nur die Gestalt Jakobs gut erhalten, während Isaak fast ganz zerstört und auch Rebecca stark beschädigt ist. Nicht nur, dass hier dem vorderen Gewölbefeld gegenüber die Gestalten plötzlich lebendig geworden sind, sondern es werden sogar die feinsten seelischen Regungen dargestellt. Isaak liegt schon erblindet auf dem Krankenlager, da wird von Rebekka ihr Lieblingssohn Jakob hereingeführt, um von dem Vater, der in der Meinung ist, es wäre Esau, den Segen zu erhalten. Nur zaghaft ist Jakob herangetreten, und in seinem Gesicht spiegelt sich deutlich die Bangigkeit, dass der Vater, welcher die mit Fell überkleideten Hände betastet, den Betrug entdecken könnte. Man erkennt das Vorher und Nachher der Bewegung, wie Jakob langsam herangekommen ist und wie er dem Vater das Wildpret überreichen wird, wenn der Betrug gelingt.

1) Was schon durch Thode geschehen ist. Vasaris Behauptung, dass sich die frühesten Werke Giottos in der Badia zu Florenz befänden, ist ganz willkürlich.

2) Schon Karl Frey weist im Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen 1885, Seite 117 ganz richtig darauf hin, dass der Maler der vier Kirchenväter ein den Cosmaten nahestehender Meister sein muss und vielleicht einer der Lehrer Giottos gewesen ist.

Das folgende, besser erhaltene Bild offenbart die Bedeutung Giottos noch mehr (Abb. 102). Esau ist von der Jagd zurückgekehrt, tritt unwissend, was geschehen ist, an das Lager des Vaters und reicht ihm die Speise dar. In dem Augenblick erkennt der Vater den Betrug, der ihm gespielt worden ist, und fährt entsetzt zurück. In Esau aber beginnt der Verdacht aufzusteigen, dass inzwischen sich etwas zu seinem Schaden ereignet hat, und er fängt an die Stirn zu kräuseln. Dieser Übergang ist in dem Gesicht meisterhaft gegeben, und ebenso vortrefflich ist der scheue Blick, mit welchem Rebekka in ihrem Schuldbewusstsein die Scene beobachtet. Sie fürchtet den Zorn ihres Gatten und die Vorwürfe des Sohnes; in schöner Haltung trägt sie in ihren Händen einen Krug mit dem Trank zu der Speise, welche der Sohn darreicht. Augenscheinlich wagt sie sich in diesem spannenden Augenblick nicht zu rühren. Ihr jugendliches Gesicht ist das einer schönen Sünderin, deren Anmut den Beschauer in seinen Vorwürfen entwaffnet.

Welch vollkommen freier Geist, welches Nachdenken, das der Natur bis in die feinsten Einzelheiten nachgeht, tritt uns hier sofort in diesen beiden Bildern entgegen. Mit unverkennbarer Sicherheit haben wir hier sogleich die Spuren des Genies vor uns, welches den Kern der Handlung zu erfassen weiss, bei welchem die gemalten Gestalten keine Puppen mehr sind, sondern fühlende und denkende Menschen, die sich dem Zwang des Augenblicks entsprechend benehmen. Hier haben wir sogleich den ganzen Giotto, dessen Figuren mit der Bewegung des ganzen Körpers, am meisten aber mit den Händen und mit dem Blick sprechen. Eine unendliche Kluft trennt diese Bilder von den Gestalten seines Lehrers, des Meisters der vier Kirchenväter. Welcher Unterschied in der künstlerischen Bedeutung auch gegen Jacopo Torriti! Wenn auch die Figuren dieses Meisters zuweilen schönflüssige Stellungen haben, die nach guten byzantinischen Vorbildern erlernt sind, so denkt man doch nicht leicht daran, dass sie sich noch anders als in der gerade gemalten Geberde bewegen könnten. Auch Jacopo versteht seelische Stimmungen wiederzugeben: die milde Hoheit und liebevolle Güte der Gestalten, welche aus den Medaillons der Decke wie aus dem offenen Himmel herabblicken, die unantastbare himmlische Gelassenheit des Heilands, auf dessen Lippen der Verräter den Kuss drückt, die Tücke des Judas; aber das sind ganz allgemeine Eigenschaften, es sind wohl ziemlich lebendige Typen geschaffen, aber nicht lebendige Individuen in durch die Situation bedingter Gemütsbewegung. Dann fehlt vor allem das dramatische Erfassen einer Scene, das Hin- und Wiederspiel zwischen den verschiedenen Beteiligten.

Alle Vorzüge der beiden Isaakbilder finden sich auch in den frühesten Bildern der Franzlegende. Die Aufgabe, das Leben des heiligen Franz in monumentalen Wandgemälden zu schildern, war so gut wie neu; denn bisher war das Leben dieses Heiligen, mit Ausnahme der rohen Wandgemälde in der Unterkirche von Assisi, nur in den kleinen Bildern dargestellt worden, welche sich auf Tafelgemälden zu den Seiten seines Bildnisses oder als Glasgemälde in S. Francesco zu Assisi befinden, und wir haben gesehen, dass dabei von eigentlicher Kunst kaum die Rede war. Giotto hat sich auch so gut wie nirgends an diese früheren Kompositionen angelehnt. Die byzantinische Kunst aber hatte nicht mehr die Kraft und bei diesem ganz abendländischen Heiligen auch nicht die Veranlassung gehabt, Muster für die Darstellung der Franzlegende zu schaffen. Es war ein Segen für die künstlerische Entwicklung Giottos, dass ihm diese Aufgabe gleich zu Anfang seiner Laufbahn zu teil wurde. So machte es sich von selbst, dass er die Fesseln der Tradition, unter welchen die Kunst bisher geschmachtet hatte, ablegte, dass nicht auch er, wie die ganze toskanische Malerei vor ihm, wieder dem Dämon der byzantinischen Kunst verfiel, sondern frei seine künstlerische Empfindung walten liess.

Der Text, welcher den Darstellungen Giottos zu Grunde liegt, ist die Lebensbeschreibung des Franz von Bonaventura. Die Bilderfolge beginnt inhaltlich auf der rechten Seitenwand der Vierung zunächst. Der Cyklus folgt der rechten Seitenwand bis zur Fassade, zieht sich über diese, die linke Seitenwand entlang, und endigt auf letzterer bei der Vierung. In derselben Reihenfolge sind die achtundzwanzig Bilder auch gemalt worden, nur dass der Maler beim zweiten Bild begann und das erste zuletzt hinzu malte, vielleicht als Ergänzung eines früheren, wieder abgeschlagenen, das ihm nicht gefiel.

Das zuerst gemalte zweite Bild stellt die Hingabe des Mantels dar (Abb. 103). Als Franz noch weltlich lebte, begegnete er einem vornehmen Manne, der unverschuldet in Not geraten war und in schlechten Kleidern einherging. Von frommem Mitleid ergriffen, gab er, ein zweiter heiliger Martin, ihm seinen prächtigen Mantel hin. Giotto hat angenommen, dass Franz einen Spazierritt zu Pferde in der Nähe der Stadt gemacht hat, die wir, durch mehrere höher oder tiefer gelegene Häusergruppen angedeutet, im Hintergrunde links auf ihrem Berge erblicken, während rechts ein Berg mit einem klosterartigen Gebäude aufsteigt. Der Jüngling ist beim Anblick des verarmten Edelmannes vom Pferde gestiegen, das die Gelegenheit benutzt, um zu grasen, und überreicht dem Bedürftigen den Mantel. Geber und Empfänger sind

in der natürlichsten Geberde dargestellt, der Jüngling ist ganz mitleidige Güte, der Arme zeigt sich überrascht von einer so grossen Gabe. —

In der Nacht auf diese Gutthat hatte Franz einen Traum. „Die göttliche Güte zeigte ihm einen prächtigen und grossen Palast mit



Abb. 103. Assisi. S. Francesco. Oberkirche.
Giotto: Franz giebt dem Armen seinen Mantel.

kriegerischen Waffen, die mit dem Zeichen des Kreuzes Christi bezeichnet waren, um ihm weissagend zu zeigen, dass die Barmherzigkeit, die er aus Liebe zum höchsten Könige dem armen Edlen erwiesen, mit unvergleichlichem Lohne vergolten werden solle. Also ward ihm auch, als er fragte: wessen alle jene Waffen sein würden, in höherer Versicherung die Antwort: ihm und seinen Soldaten würden sie

gehören."[1]) Franz war von einem unbestimmten Thatendrang erfüllt, er fühlte die Kraft in sich, grosse Dinge zu vollbringen, nur wusste er noch nicht, in welcher Richtung er sich bethätigen sollte. Zuerst dachte er an Kriegsthaten und, im Begriff als Krieger nach Apulien zu ziehen, kam ihm dieser Traum, welchen er auf kriegerischen Ruhm deutete. Noch mehr als in dem zweiten offenbart sich die Meisterschaft Giottos in dem dritten Bilde, welches diesen Traum vorführt. Unvergleichlich natürlich ist der Schlaf des heiligen Franz dargestellt, wie er durch den halb offenen Mund atmet; die ganze Stellung des Körpers ist die eines Schlafenden, aber auch gleichzeitig die eines, welcher durch einen Traum auf seinem Lager umhergeworfen wird. Er hat den Kopf ein klein wenig erhoben und kehrt das Gesicht halb dem hinter ihm stehenden Heiland zu, indem er seinen Worten lauscht. Die Legende des Bonaventura spricht nur von der göttlichen Güte, welche ihm den Palast im Traum zeigte; Giotto hat aus künstlerischen Gründen an Stelle dieses abstrakten Begriffes, der undarstellbar war, Christus gesetzt. Vielleicht hat er das den Tres socii entnommen, welche den Heiland einführen. Das sehr verlöschte Gesicht des Heilands scheint dem Typus nahe gekommen zu sein, welchen Jacopo Torriti für den Erlöser geschaffen hatte. Meisterhaft ist die in der Verkürzung gesehene rechte Hand des Herrn gezeichnet. Mit der Linken weist die Erscheinung auf das Gebäude, welches den Traum des Franz sichtbar vorführt. Es ist ein eigentümlicher, ofenartiger Bau, unten mit drei kleinen Portalen, vor denen sich eine Vorhalle mit Säulen und geradlinigem Gebälk befindet. Die oberen Stockwerke haben grosse gotische Fenster, es ist ein Prachtbau, wie er auf Erden nicht existiert. Mehrere Panzer liegen auf dem Dach der Vorhalle. —

Sehr bald sollte es Franz klar werden, dass das Schicksal ihn nicht zu kriegerischen Grossthaten bestimmt hatte, es erfolgte seine Bekehrung, seine Absage von allem Weltlichen. Wie man in der ganzen Legende trotz des vielen Wunderbaren immer den Untergrund der wirklichen Thatsachen herausfühlt, so besonders in der Geschichte der Bekehrung. Sie geht auch in der Legende nicht plötzlich vor sich, sondern allmählich wird Franz aus seinem weltlichen in das geistliche Leben übergeführt. Dennoch bezeichnet die Legende einen Vorgang, welcher mehr denn alle anderen als Wendepunkt im Leben des Franz zu betrachten ist. Als er mit seinen Freunden nach einem rauschenden Fest nachts schwärmend durch die Strassen zog, wurde er plötzlich vom Geist Gottes erfüllt und sah deutlich die Nichtigkeit alles Irdischen. Das gemahnt

1) Die wörtlichen Anführungen aus der Legende, wo nichts besonderes bemerkt, nach Bonaventura und nach Thodes Übersetzung.

an die Bekehrung Pauli, wenn es sich auch wohl auf einen wirklichen Vorgang stützt. Während aber die Bekehrung Pauli mit der Erscheinung Christi, dem hellen Lichtschein, dem Niederfallen und der Erblindung des Paulus viele bildnerische Elemente enthält und infolgedessen von der Kunst mit Vorliebe dargestellt worden ist, spielt sich jener Vorgang nach dem Gastmahl lediglich im Innern des Franz ab, und der Künstler musste daran verzweifeln, diesen Punkt der Bekehrung verständlich darzustellen. Darum hat Giotto ihm kein Bild gewidmet. Und noch ein anderer Grund spielte wohl mit. Giotto hätte dann auch, um den nötigen Gegensatz zu gewinnen, das weltliche Treiben des Franz in vorhergehenden Bildern darstellen müssen, und das konnte bei dem Schmuck einer Kirche nicht in seiner Aufgabe liegen. Giotto begnügt sich damit, den weltlichen Sinn des Franz in seiner Jugend durch die prächtige Kleidung auf den ersten Bildern und die Panzer in dem Traumgebäude anzudeuten. —

„Als Franz eines Tages, um nachzusinnen, ausserhalb der Stadt an der Kirche des heiligen Damianus vorbeiwandelte, die in Folge allzu grossen Alters den Einbruch drohte, und von dem Geiste getrieben in dieselbe, um zu beten, eingetreten war, warf er sich vor dem Bilde des Gekreuzigten nieder und ward während des Betens von nicht geringem Geistestrost erfüllt. Und als er thränenden Auges zum Kreuze des Herrn aufblickte, hörte er mit den körperlichen Ohren eine Stimme, die von jenem Kreuze zu ihm ausging und dreimal sprach: Franz, gehe und stelle mein Haus wieder her, das, wie du siehest, ganz der Zerstörung anheimfällt. Erzitternd staunte Franz, da er doch allein in der Kirche war, eine so wunderbare Stimme zu hören und fühlte sich im Geist entrückt, die Wirkung der göttlichen Rede im Herzen empfindend."

Hier hatte die Legende dem darstellenden Künstler trefflich vorgearbeitet; denn die erste Lebensbeschreibung des Thomas von Celano spricht nur davon, dass Franz das zerfallene Kirchlein sah und durch Mitleid und Frömmigkeit bewogen wurde, es wiederherzustellen. Aber schon die zweite Legende des Thomas und die drei Genossen berichten von der Aufforderung durch das Bild des Gekreuzigten, die, ausser dem auf die Gläubigen wirkenden Wunder, die grössere Greifbarkeit für den Künstler enthält. Wir sehen auf dem vierten Bilde das Kirchlein vor uns. In naiver Weise hat der Künstler die Wand des unteren Stockwerks an der Vorderseite fortgelassen, damit man hineinblicken kann. Ein Stück der Oberwand und des Daches ist zerstört, der vordere Teil der Kirche fehlt ganz. Das Gesicht des knieenden Franz ist leider stark zerstört, aber das Staunen in seinem Blick und die innige Ehrfurcht

in diesem geweihten Augenblick sind noch deutlich zu erkennen, namentlich da bei Giotto wie in der Antike immer ebenso sehr die Geberde des ganzen Körpers wie das Gesicht mitspricht. In dem Kruzifix hat er sich frei an das noch bestehende und jetzt in S. Chiara zu Assisi aufbewahrte gehalten, vor welchem sich diese Scene ereignet haben soll. (Vgl. Seite 168.) Die allgemeine Form des Kruzifixes ist dieselbe, ebenso die Figur Christi, nur dass der Heiland auf Giottos Darstellung den Kopf leicht vorneigt, als wenn er lebendig geworden wäre und spräche. In den kleineren Nebenfiguren hat Giotto das Kruzifix der grösseren Deutlichkeit zuliebe vereinfacht, die Figuren an den Kreuzesenden fortgelassen und statt Maria und Johannes nebst den beiden anderen Marien und Nikodemus zu den Seiten des Leibes nur je eine Figur, Maria und Johannes, gegeben. —

Der himmlische Auftrag, das Kirchlein von S. Damiano herzustellen, wurde die Veranlassung, dass Franz sich von seiner Familie gänzlich lossagte und somit das letzte Band zwischen sich und dem Irdischen zerriss. Er entnahm dem Warenlager seines Vaters einige Tuchballen, ritt nach Foligno, verkaufte dort Ware und Pferd und trug das Geld zum Priester von S. Damiano. Da dieser sich weigerte, das Geld ohne die Einwilligung des Vaters zu nehmen, legte Franz es in der Kirche nieder, kehrte aber nicht nach Assisi zurück, sondern blieb bei dem Priester, und als sein Vater ihn dort ausfindig gemacht hatte, entfloh er in eine Höhle des Gebirges, wo er einen Monat verweilte, von einem treuen Diener des Hauses mit Nahrung versorgt. In der Zurückgezogenheit gewann er die genügende Stärke der Seele, nach Assisi zurückzukehren mit dem festen Entschluss, sich durch keinen Widerstand des Vaters in der Verfolgung seines Zieles irre machen zu lassen. Der Vater sperrte ihn ein, aber die Mutter lies ihn entschlüpfen, und er begab sich wieder zu dem Priester von S. Damiano. Der Vater wendete sich an die Konsuln von Assisi. Diese weigerten sich jedoch dazwischen zu treten, da Franz sich Gott gelobt hätte. Da rief der Vater den Bischof an. Auf dessen Befehl erschien Franz. Der Bischof hielt ihm vor, dass er nicht das Geld seines Vaters weggeben dürfte; wenn er sich gegen den Willen seines Vaters Gott weihen wolle, so müsse er ihm alles wiedergeben, was er von ihm habe. Darauf stellte Franz seinem Vater nicht nur das Geld zurück, was er noch hatte, sondern entledigte sich auch seiner Kleider als einer Gabe seines Vaters, indem er ausrief: bisher sei Pietro Bernardone sein Vater gewesen, jetzt habe er nur noch den Vater im Himmel. Voller Rührung zog der Bischof den Jüngling ans Herz und deckte ihn mit seinem Mantel, während der Vater erzürnt davonging.

Diese letzte Scene hat Giotto im fünften Bilde dargestellt. In ihr konnte er die Absage des Franz vom Irdischen viel drastischer und künstlerisch dankbarer veranschaulichen als in seiner himmlischen Erleuchtung beim Gastmahl. Das Verletzende, was sie für die meisten modernen Menschen hat, fehlte ihr für das Mittelalter, welches durch die vielen Mönchsorden und das gänzliche Fehlen verehelichter Seelsorger an das Zerreissen der natürlichen Bande, wo es sich um den Dienst Gottes handelt, mehr gewöhnt war. Das Bild Giottos ist sein erstes mit zahlreicheren Figuren. Sie sind in zwei Gruppen vor phantastischen Architekturen geschieden. Rechts steht der Bischof mit seinem Gefolge, die Blösse des Franz mit seinem Mantel bedeckend, links der zürnende Vater, die Kleider, die er habgierig aufgerafft, auf dem linken Arm, mit der rechten Hand zum Schlag ausholend, aber zurückgehalten von dem hinter ihm stehenden Bürger Assisis. Andere Einwohner der Stadt, darunter auch zwei Kinder, welche den Heiligen mit Steinen werfen wollen, sind bei dem heftigen Wortwechsel herbeigeeilt und stehen hinter dem Vater. Wahrhaft bedeutungsvoll sind auf diesem Bilde nur der zum Himmel emporflehende Sohn, zu welchem die Hand Gottes aus den Wolken hernieder segnet, der zürnende Vater, der Mann, welcher ihn zurückzuhalten sucht, und der Bischof, welcher den Kopf zu seinem Gefolge zurückwendet und ihm zu befehlen scheint, andere Kleider für Franz zu holen. In diesen Hauptfiguren ist der Vorgang wahrhaft dramatisch ausgedrückt, dagegen sind die anderen Figuren nur müssige Zuschauer, deren Anteilnahme an der Scene individuell verschieden zu schildern dem Künstler noch nicht gelungen ist. —

Das erste Herzukommen von Genossen für Franz und das allmähliche Anwachsen ihrer Zahl entzog sich der künstlerischen Darstellung. Giotto beschloss die Brüder erst vorzuführen, als Franz mit ihnen vom Papst die Bestätigung des Ordens erbittet. Um dieser Scene aber, die nicht viel mehr als repräsentativ ausfallen konnte, die nötige Weihe und erkennbare Bedeutung zu geben, wählte er aus Bonaventuras Legende das Traumgesicht des Papstes aus, welches diesen dem Franz freundlich stimmte, und schickte es als sechstes Bild voraus (Abb. 104). Franz hatte im Jahre 1209, als die Zahl der Brüder mit ihm die Zahl der Apostel erreicht hatte, beschlossen, dem heiligen Vater anzuzeigen, was der Herr durch sie zu thun begonnen, auf dass sie nach dem Willen des Papstes, was sie angefangen hatten, fortführten. Innocenz III. aber hatte zuerst, im Anblick des verächtlichen und vernachlässigten Äussern des Franz, kein Vertrauen zu seiner Sache. Erst als er sich eines Traumes erinnerte, den er kürzlich gehabt hatte, änderte er seine Meinung. „Er

sah nämlich im Traum, wie die Lateranische Basilika ganz nahe schon dem Einbruch sei; ein ärmlicher, mittelgrosser und verächtlich aussehender Mann aber hielt sie, mit dem eigenen Rücken sie stützend, aufrecht, dass sie nicht falle. Wahrlich, sprach er, das ist jener, der durch Werk

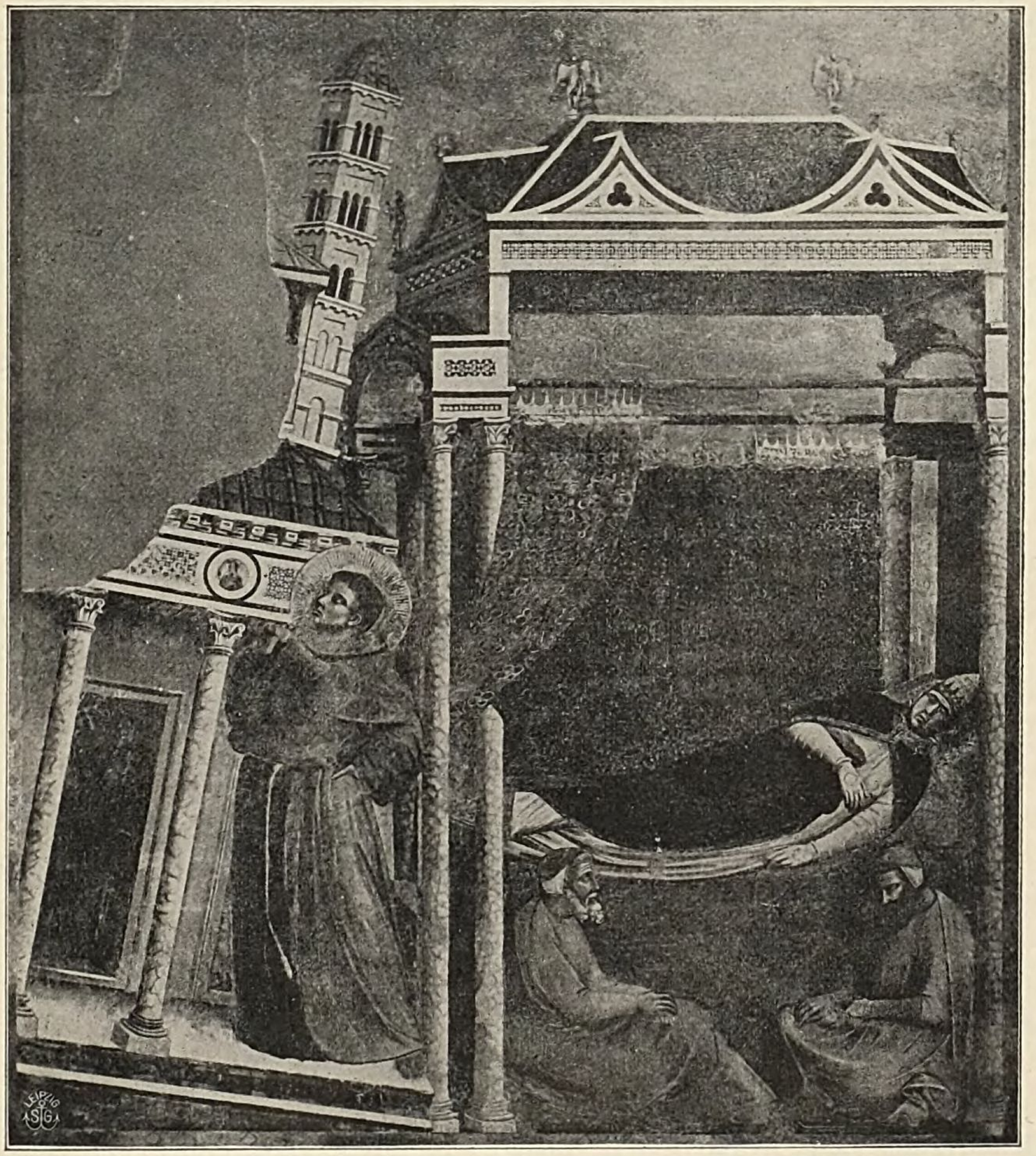


Abb. 104. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto: Traum Papst Innocenz' III.

und Lehre die Kirche Christi aufrecht erhalten wird." Das betreffende Bild Giottos ist wieder ein Meisterstück. Papst Innocenz liegt, wie auf allen Bildern des Mittelalters, angethan mit seinem ganzen päpstlichen Ornat, auf seinem Bett und schläft. Zwei Diener hocken vor seinem Lager. Einer von ihnen schläft. Durch den anderen aber macht Giotto

sehr fein auf den Traum des Papstes und die damit verbundene Unruhe im Schlaf aufmerksam, indem er ihn eben erwacht sein und seinen Herrn aufmerksam und erstaunt anblinzeln lässt. Das erst halbe Bewusstsein des Erwachenden ist meisterhaft dargestellt. Was der Papst träumt, zeigt die linke Hälfte des Bildes. Nicht, wie es bei Bonaventura heisst, droht die Kirche zusammenzustürzen, das hätte der Künstler nicht darstellen können, deshalb lässt Giotto sie wanken, sie neigt sich stark nach rechts über, und ein armer Mönch, der heilige Franz, stützt sie. Ruhig und gelassen, als thäte er ein selbstverständliches Werk, hat Franz die linke Hand in die Hüfte gestemmt und die erhobene rechte unter den Architrav der Vorhalle gestützt, aufmerksam nach oben schauend, ob die Kirche wieder ins Lot komme. Dass Franz dabei auf dem mit ins Wanken gekommenen Podium der Kirche steht, und also keinen festen Standpunkt hat, von dem aus er das Gebäude halten kann, hat Giotto für eins von den nebensächlicheren Dingen gehalten, in denen er so oft gegen die Natur verstösst, während er doch bei den Hauptsachen der Natur in unendlich viel feineren Zügen nachging. —

Auf dem siebenten Bilde ist das gelungen, was der Künstler auf dem fünften noch nicht erreicht hat, eine zahlreichere Versammlung in jedem einzelnen Glied an der Handlung zu beteiligen (Abb. 105). Der Papst thront, umgeben von vier Bischöfen und zwei Dienern, auf der rechten Seite des Bildes, vor ihm kniet Franz im Mönchsgewande mit zehn anderen Mönchen, seinen Ordensgenossen. Giotto scheint hier Bonaventura missverstanden zu haben, denn bei den elf Genossen, von denen er spricht, ist Franz wohl nicht mitgezählt; denn es ist doch sehr wahrscheinlich, dass im ganzen die Zahl der Apostel gemeint ist. Der Papst erhebt segnend die Hand und überreicht dem Franz eine Urkunde. Letzteres entspricht nicht der geschichtlichen Wahrheit, da der Papst bei zuwartender Stellung verharrte, den Brüdern zunächst nur eine mündliche Erlaubnis zur Predigt erteilte und ihnen eine kleine Tonsur scheren liess, damit sie als Kleriker und zur Predigt berechtigt erkannt werden könnten. Auch Giottos Quelle Bonaventura spricht nicht von einer schriftlichen Bestätigung des Ordens. Wir dürfen annehmen, dass Giotto in vollem Bewusstsein von seinem Text abwich; denn eine nur mündliche Bestätigung wäre künstlerisch nicht auszudrücken gewesen. Franz, hier zum erstenmal bärtig, ist von inniger Dankbarkeit durchglüht, und dieselbe Freude spiegelt sich in den Gesichtern aller seiner Genossen. Die vier Bischöfe nehmen jeder den innigsten Anteil an dem Vorgang. Wohl haben sie alle fast genau das gleiche Gesicht, aber die Weise, in welcher sie das Geschehende aufnehmen, ist verschieden. Der Vorderste, Sitzende,

schaut ruhig und innerlich zufrieden zu, der auf der anderen Seite des Papstes Sitzende, von dem man nur den Kopf sieht, hat einen treuherzigen und gläubig frommen Ausdruck; von den beiden hinter dem Papst Stehenden reckt der eine den Kopf ein wenig vor, um besser hören zu



Abb. 105. Assisi. S. Francesco. Oberkirche.
Giotto: Innocenz III. erteilt Franz und seinen Brüdern die Erlaubnis zur Predigt.

können, was gesprochen wird, während der andere mehr gleichmütig die Hand erhebt, nur um anzudeuten, dass er wahrnimmt, was geschieht. Vortrefflich sind die beiden Diener als weniger gebildete Menschen charakterisiert, welchen das richtige Verständnis für die Sache abgeht. Die Ordensbrüder haben alle denselben Gesichtsausdruck, keiner von

ihnen soll eine Individualität sein, sondern sie sind in der Heiligung vor dem Herrn alle gleich. —

Nach der Rückkehr aus Rom nahm Franz mit seinen Gefährten Wohnung in einer verlassenen, einsam gelegenen Hütte, nicht weit von der Porziuncula-Kapelle. Der Ort wurde Rivotorto genannt. Von dort stieg er, seine Genossen zurücklassend, eine Zeitlang jeden Samstag nach Assisi hinauf, um am Sonntag im Dom S. Rufino zu predigen. Er übernachtete dann in einer Hütte, die im Garten der Canonici gelegen war. Da geschah einmal folgendes: „Während der gottgeweihte Mann, körperlich entfernt von den Söhnen, im Gebete zu Gott nach seiner Sitte die Nacht in der Hütte verbrachte, siehe, da trat über die Schwelle des Hauses“ (zu Rivotorto) „in mitternächtiger Stunde zu den Brüdern, die zum Teil ruhten, zum Teil im Gebet verharrten, ein feuriger Wagen von wunderbarem Glanze umgeben und bewegte sich dreimal hierhin und dorthin durch das Haus; auf demselben thronte eine leuchtende Kugel, die der Sonne gleich die Nacht hell machte. In Erstaunen gesetzt sind die Wachenden, aufgeweckt zugleich und erschreckt die Schlafenden, und nicht minder spürten sie die Helle im Herzen als am Körper, da dank der Wirkung des wunderbaren Lichtes einem des anderen Gewissen nackt und offenkundig erschien. Denn übereinstimmend, da alle wechselseitig in der anderen Herzen schauten, empfanden sie alle es deutlich, dass der heilige Vater wohl körperlich fern, geistig aber gegenwärtig sei und verklärt in solchem Bilde, von höheren Lichtern umstrahlt und von höheren Gluten entflammt, durch übernatürliche Kraft ihnen vom Herrn auf strahlendem und feurigem Wagen gezeigt werde, und dass sie wie wahre Israeliten jenem folgten, der von Gott, ein zweiter Elias, zum Wagen und Wagenlenker der vom Geist erfüllten Männer gemacht war.“ Giotto musste daran verzweifeln, auf seinem achten Bilde mit den beschränkten Mitteln seiner Kunst dieser poetischen Erzählung nahe zu kommen; die damalige Kunst konnte auch noch nicht entfernt daran denken, nächtliches Dunkel erhellt durch wunderbaren Glanz darzustellen (Abb. 106.) Das Feurige der Erscheinung vermochte er nicht anders als durch rote Farbe anzudeuten. Die Unmöglichkeit dem Texte gerecht zu werden scheint ihn überhaupt unsicher gemacht zu haben; denn es ist nicht recht einzusehen, aus welchem Grunde er die Scene teils im Hause, teils ausserhalb desselben vor sich gehen lässt, während doch Bonaventura ganz deutlich sagt, dass sämtliche Brüder sich im Hause befanden und auch der feurige Wagen im Hause erschien. In einem wesentlichen Punkt entzieht sich die Erzählung Bonaventuras der künstlerischen Darstellung überhaupt; wie nämlich die Brüder die

feurige Kugel sehen und innerlich die Gewissheit erlangen können, dass sie die Seele des heiligen Franz sei. Auch jeder Künstler einer in ihren Mitteln vollendeten Kunst hätte, wie Giotto es feinsinnig gethan, innerhalb der strahlenden Sonne die Figur des Franz zeigen müssen, wie er



Abb. 106. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto: Die Vision mit dem feurigen Wagen.

betend die Hände zum Himmel erhebt. Von den Brüdern sind die drei Wachenden draussen, vier Schläfer im Innern des Gebäudes; ein Weckender aussen und ein Erwachender innen sind miteinander in Beziehung gesetzt. Von den beiden anderen Wachenden weist der eine den anderen mit grossartiger Geberde auf die Erscheinung, welche über dem Dach des Hauses einherzieht, hin. —

Eine der überraschendsten Bekehrungen, welche dem heiligen Franz gelangen, war die eines berühmten Dichters, welcher König der Verse genannt wurde. Er hatte sich einen Namen gemacht durch seine üppigen Gedichte nach Art der provençalischen Troubadours. Aus diesem Weltkind wurde einer der glühendsten Anhänger des Franz. Unter mehreren wunderbaren Visionen, die er hatte, ist folgende besonders bedeutungsvoll: „Als er nämlich einst den Mann Gottes begleitet hatte und zugleich mit diesem in einer verlassenen Kirche in glühender Hingebung betete, sah er, in Ekstase geraten, unter vielen Stühlen im Himmel einen, der würdevoller als die anderen mit kostbaren Steinen geschmückt war und vom Glorienschein ganz widerstrahlte. Verwundert in sich über den Strahlenglanz des erhabenen Thrones begann er in ängstlichem Sinne zu forschen, wer zu demselben sollte erhoben werden. Da hörte er eine Stimme, die ihm sagte: Dieser Sitz gehörte einem der gefallenen Engel und wird jetzt für den demütigen Franz aufbewahrt. Als dann endlich der Bruder aus der Verzücktheit des Gebetes zu sich gekommen war, war er dem Seligen, der voran hinausschritt, wie gewöhnlich gefolgt. Und als sie des Weges dahin schritten und in wechselnder Rede von Gott sprachen, frug ihn jener Bruder, der Vision eingedenk, eifrig, was er von sich selbt halte, worauf der demütige Knecht Gottes sprach: Ich scheine mir der grösste der Sünder.“ Wieder musste Giotto daran verzweifeln, der Erscheinung der Stühle auf seinem neunten Bilde einen visionären Charakter verleihen zu können (Abb. 107). Da er aber in der Darstellung auch nicht den entferntesten Versuch dazu machte, sondern gänzlich naiv verfuhr, vermisst man das kaum. Im übrigen versinnlichte er die Erzählung Bonaventuras in sehr geschickter Weise. Franz kniet vor dem Altar in inbrünstigem Gebet; er scheint sich reuig vor die Brust zu schlagen und zu sagen: Gott sei mir Sünder gnädig. So hat Giotto den Ausspruch des Franz beim Verlassen der Kirche für sein Bild zu verwerten gewusst; er durfte das wagen ohne mit dem Text in Widerspruch zu geraten; denn das Bewusstsein, trotz allem ein Sünder zu sein, verliess Franz niemals. Die himmlische Stimme, welche der hinter Franz knieende Bruder hört, hat Giotto der Darstellbarkeit halber als Engel personifiziert, der mit der einen Hand auf den für Franz bereiteten Thronsessel, mit der anderen auf den Heiligen zeigt und so die Verbindung zwischen beiden sichtbar herstellt. Die Stühle im Himmel, im ganzen fünf an der Zahl, sind auf der oberen Hälfte des Bildes in greifbarer Wirklichkeit einfach nebeneinander aufgereiht. Alle sind schön verziert, aber am reichsten ist der mittelste und grösste geschmückt; er hat Sitze nach allen vier Seiten, um seine centrale Stellung im Himmel

anzudeuten. So ist das ganze Bild zu einer Illustration des Bibelspruches geworden: Wer sich selbst erniedrigt, der wird erhöhet werden. —

Auf einer seiner Predigtfahrten durch Italien kam Franz auch nach Arezzo; er fand die Bürger in innere Streitigkeiten und Kämpfe



Abb. 107. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto: Die Vision mit den himmlischen Stühlen.

verwickelt. Als er eine der Vorstädte betrat, glaubte er über der Stadt Teufel zu bemerken, welche die Bürger gegeneinander hetzten. Er rief den Bruder Sylvester herbei, welcher ihn begleitete, und trug ihm auf, den Teufeln im Namen Gottes des Allmächtigen zu befehlen, dass sie die Stadt verliessen. Auf den Anruf Sylvesters beruhigten sich die

Gemüter der Bürger sofort, und der Friede wurde wieder hergestellt. Die Legende spricht nicht davon, dass Franz bei der Beschwörung unmittelbar gegenwärtig war. Wenn Giotto aber auf seinem zehnten Bilde nur Sylvester allein dargestellt hätte, würde niemand haben erkennen können, dass er im Auftrage des Franz handelte (Abb. 108). So hat Giotto denn in wahrhaft genialer Weise die Anweisung der Legende überschritten, und hinter dem die Hand gegen die Stadt erhebenden Sylvester den heiligen Franz knieend in inbrünstigem Gebet dargestellt. Nun begreift man auf den ersten Blick, weshalb die Dämonen über der rechts abgebildeten Stadt entweichen, und um es noch deutlicher zu machen, dass es sich hier um ein Gott wohlgefälliges Werk handelt, hat der Künstler hinter den beiden Mönchen eine Kirche gemalt. —

Auf dem Kapitel des Jahres 1219 bei der Porziuncula-Kapelle kündigte Franz an, dass er seinen alten, schon einmal gescheiterten Plan wieder aufnehmen und nach dem Orient ausziehen wolle zur Bekehrung der Muselmanen. Das Heer der Kreuzfahrer hatte sich damals gerade gegen Ägypten gewendet, und Franz schloss sich ihm an. Seine beiden Begleiter waren die Brüder Leonardus und Illuminatus. Die Kreuzfahrer standen unter dem Befehl des Johann von Brienne und lagen vor Damiette, als Franz zu ihnen stiess. Nachdem sie in der unglücklichen Schlacht vom 29. August 1219, vor welcher Franz sie gewarnt und deren Misserfolg er vorausgesagt hatte, gänzlich unterlegen waren, glaubte Franz den Zeitpunkt gekommen, dem Christentum auf andere Weise zum Siege zu verhelfen. Er begab sich mit seinen Begleitern ins Lager der Muselmanen und wurde gefesselt vor den Sultan Alkamil geführt. Die Persönlichkeit des Franz machte auf den Sultan Eindruck, und er hörte ihn ruhig an. „Der Knecht Christi aber, von höherer Offenbarung erleuchtet, sprach: ‚Willst du mit deinem Volke zu Christus bekehrt werden, so will ich gern aus Liebe zum Herrn bei euch bleiben. Doch zögerst du, das Mahometgesetz für den Glauben an Christus aufzugeben, so befiehl, dass ein sehr grosses Feuer angezündet werde, und ich werde mit deinen Priestern das Feuer beschreiten, damit du erkennest, welcher Glaube als der gewissere und heiligere nicht ohne Verdienst festzuhalten sei.‘ Ihm erwiderte der Sultan: ‚Nicht glaube ich, dass irgend einer meiner Priester, um seinen Glauben zu verteidigen, sich dem Feuer aussetzen oder irgend welcher Art von Marter sich unterziehen möchte.‘ Er hatte nämlich gesehen, dass einer seiner Priester, ein erfahrener und hochbejahrter Mann, als er jenes Wort gehört, seinen Blicken entflohen war. Da erwiderte ihm der heilige Mann: ‚Wenn du mir in deinem und deines Volkes Namen

versprechen willst, Christus fortan zu verehren, falls ich unverletzt aus dem Feuer herauskommen werde, so will ich allein ins Feuer schreiten, und werde ich verbrennen, so soll das meinen Sünden allein angerechnet werden; wenn mich aber die göttliche Kraft beschützt, so



Abb. 108. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto: Die Vertreibung der Teufel aus Arezzo.

erkennt Christus, die Kraft und Weisheit Gottes, als den wahren Gott und als den Herrn und Heiland aller an.' Der Sultan aber antwortete, er wage nicht diese Wahl anzunehmen; er fürchtete nämlich den Aufruhr des Volkes." Nachdem Franz die Geschenke zurückgewiesen hatte, welche der Sultan ihm anbot, liess der Sultan ihn ungehindert in das christliche Lager zurückkehren. — Alles was hier in der Erzählung

Bonaventuras gegeben, war eine Unterhaltung zwischen Franz und dem Sultan. Man sollte denken, dass Giotto nicht wagen dürfte, dieselbe darzustellen, und doch hat er in meisterhafter Weise durch eine kleine Veränderung daraus auf seinem elften Bilde eine anschauliche Scene



Abb. 109. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto: Franz vor dem Sultan.

gemacht, bei der man sogleich weiss, worum es sich handelt (Abb. 109). Er hat nämlich das Feuer, von dem bei Bonaventura nur in der Unterhaltung die Rede ist, wirklich angezündet. Da lodert es empor, Franz weist, den Blick zu dem Sultan zurückgewendet, mit der Rechten darauf hin und legt die Linke beteuernd auf die Brust. Die ruhige Zuversicht, von der seine Seele erfüllt ist, hat Giotto unübertrefflich schön zum

Ausdruck gebracht. In dramatischem Gegensatz dazu steht links das Entweichen der mohamedanischen Priester, deren Vorderster und Eiligster getreu dem Text ein würdiger Greis ist. Der Bruder, welcher hinter Franz steht, sendet ihnen einen verächtlichen Blick nach. Der Sultan aber thront rechts, umgeben von seiner Leibwache, in würdevoller Majestät mit der Rechten auf Franz hinweisend und den Priester mit strengem, zürnendem Blick verfolgend. So ist aus dieser scheinbar ungünstigen Stelle des Textes eins der packendsten Bilder Giotto's entstanden. —

Als Franz einmal in einsamer Landschaft betete, wurde er, wie Bonaventura berichtet, nachts gesehen, „wie er die Arme in Form eines Kreuzes ausgestreckt, mit dem ganzen Körper von der Erde erhoben und von einer leuchtenden Wolke umgeben betete; auf dass so der wunderbare, den Körper umgebende Glanz Zeugnis ablegte von der wunderbaren Erleuchtung im Geiste.“ Giotto hat auf seinem zwölften Bilde den Widerspruch, dass Franz in einsamer Gegend weilte und doch gesehen wurde, verbessert, indem er die Scene sich vor einem Stadtthor abspielen lässt. Vier Brüder beobachten mit staunender Geberde die wunderbare Verklärung. Wieder ist Giotto zur besseren Versinnlichung über den Text hinausgegangen, indem er den Heiland eingeführt hat, welcher in Halbfigur aus dem durch einen Halbkreis angedeuteten Himmel segnend herabschaut. —

Zwischen den besprochenen und den folgenden Bildern ist künstlerisch ein ziemlich bedeutender Einschnitt, jene zeigen Giotto noch in der ersten Entwicklung, während er in den folgenden schon Herr aller Mittel zu sein scheint. Daher sind wir berechtigt hier eine Pause zu machen und den Blick zurück zu wenden, um einige allgemeine Gesichtspunkte aufzustellen, einiges bisher noch nicht Erwähnte nachzuholen und uns noch des weiteren mit Giottos künstlerischer Herkunft zu beschäftigen.

Giotto ist in diesen frühen Bildern noch nicht ganz sicher, das Gewollte wirklich zu erreichen, namentlich in der plastischen Wirkung der Köpfe und im seelischen Ausdruck. Deshalb stehen Licht und Schatten oft sehr unvermittelt nebeneinander, oder die Falten sind zu tief und die Schatten in ihnen zu schwarz. Aus Furcht, den seelischen Ausdruck nicht nach Wunsch zu erzielen, sind die Augensterne oft zu scharf gezeichnet und zu grell.

Bei unserer bisherigen Betrachtung haben wir die Architekturen auf den Bildern fast ganz ausser Acht gelassen, und doch bilden sie einen wesentlichen Bestandteil derselben. Wie Giotto darin, dass er die

Gesichte der Träumenden einfach gleichwertig neben sie hinsetzt, dass er die feurige Erscheinung des Franz auf dem himmlischen Wagen durch rote Farbe andeutet, vollkommen naiv verfährt, so ist er auch in der Darstellung der Architekturen naiv. Wir haben schon auf dem Bilde mit dem Gebet in S. Damiano gesehen, dass er zur Erzielung einer Innenansicht die vordere Seitenwand durch Säulen ersetzt. Ein andermal, bei der Vision des feurigen Wagens, wo er die Scene sich teils im Hause, teils davor wollte abspielen lassen, giebt er das Haus im Durchschnitt und lässt die innen und aussen befindlichen Personen ungehindert miteinander verkehren. Auch begnügt er sich mit blosser Andeutung eines Gebäudes durch den für die betreffende Scene gerade wesentlichen Teil. So ist bei der Vision mit den Stühlen die Kirche nur durch einen Altar in einer Apsis angedeutet. Dabei giebt er solch einen Gebäudeteil nicht etwa als Fragment, sondern mit ordentlichen, besonders dafür erfundenen architektonischen Abschlüssen. Bei einem Traum oder einer Scene am Krankenlager begnügt er sich mit der Darstellung eines Himmelbettes wie bei der Vision des Palastes und den beiden Isaakbildern. Auf dem Gemälde mit dem Traum des Papstes vom wankenden Lateran hat er das Himmelbett zu einer ganzen Architektur mit Säulen, Architraven, Giebeln, Dach, Musiv- und Statuenschmuck ausgestaltet, um die Vornehmheit des Ortes zu bezeichnen. Einmal, auf dem Gemälde mit der Bestätigung des Ordens durch Innocenz III., hat er versucht, einen Innenraum wirklich darzustellen. Wir erhalten einen nicht ganz ungeschickten perspektivischen Einblick in das Gemach, dessen Wände mit gemusterten Teppichen behängt und dessen obere Teile durch eine Galerie von, auf Konsolen ruhenden Rundbogen geschmückt sind. Wenn die Scene im Freien vor sich geht, so sind die Häuser des Hintergrundes oft nur eine phantastische Zusammenstellung von Architekturteilen, wie auf der Lossagung des Franz von seinem Vater und auf dem Bilde mit Franz vor dem Sultan, bei welch letzterem ein Gebäude aus einem massiven Unterbau mit darüber befindlicher offener Loggia und Statuen auf kleinen Pfeilern über dem Dach besteht. Enger an die Natur schliesst Giotto sich in der Darstellung ganzer Städte an, welche der besseren Übersicht halber bergan steigend gedacht sind. So ist die Schilderung von Arezzo innerhalb seines Mauerringes und mit Einwohnern, die durch die Thore heraus kommen, gar nicht ungeschickt, und fast noch besser ist bei der Hingabe des Mantels Assisi auf seinem Berge wiedergegeben. Wie auf einem Bilde die natürliche Darstellung eines Innenraumes, so hat Giotto auf zwei Bildern die naturgetreue Nachbildung zweier Kirchen in Aussen-

ansicht versucht und hat damit ein überraschend glückliches Resultat erzielt. So führt er auf dem Bilde mit dem Traum des Papstes die Lateranskirche vor mit richtigem Blick für das Wesentliche in der architektonischen Erscheinung und ohne Zweifel nach der Natur aufgenommen. Die Kirche ist eine einfache Basilika mit einer Vorhalle, deren geradliniges Gebälk auf Säulen ruht, und deren Architrav mit Musiv und Rundmedaillons, in denen sich Brustbilder befinden, verziert ist. Solche Vorhallen haben noch heute mehrere römische Kirchen, z. B. S. Cecilia, S. S. Giovanni e Paolo, S. Marco, S. Lorenzo fuori le Mura, ferner der Dom zu Terracina. Bei einigen sind am Architrav noch Mosaiken erhalten wie bei der von Giotto dargestellten Lateranskirche: bei S. Cecilia, bei S. Lorenzo fuori le Mura und beim Dom von Terracina. Der Campanile gehört zu den zahlreichen, für Rom so charakteristischen, schönen Glockentürmen, die quadraten Grundriss und, in mehreren Stockwerken übereinander, sich nach oben vermehrende zierliche Fensteröffnungen haben. Einen Bautypus ganz anderer Art zeigt die Rückansicht der Kirche ausserhalb von Arezzo; es ist eine gotische Kirche mit noch romanischen Motiven und noch getrenntem Glockenturm; das Vorbild von S. Francesco in Assisi ist nicht zu verkennen, wenn es auch in künstlerischer Freiheit umgestaltet ist.

Schon durch die Lateranskirche, die nur an Ort und Stelle aufgenommen sein kann, wird bewiesen, dass Giotto vor Ausführung dieser Wandbilder in Rom gewesen sein muss. Wenn wir annehmen wollten, dass er nach der Aufnahme eines anderen die architektonischen Verhältnisse und den künstlerischen Reiz einer Basilika und ihres Campanile so glücklich hätte wiedergeben können, dann müssten wir einen zweiten Künstler von der Begabung des Giotto voraussetzen. Wir haben früher gefunden, dass Giotto der Schüler eines römischen Meisters war, und können jetzt hinzufügen, dass er seine Lehrzeit in Rom selbst durchgemacht hat. Diese Behauptung wird zur vollen Gewissheit erhoben, wenn wir die Einzelglieder seiner Architekturen betrachten. Dafür giebt es nur ein einziges Vorbild, das sind die Werke der römischen Marmorarii des 12. und 13. Jahrhunderts. Mit bewunderungswürdigem Geschick hat sich Giotto in deren Architektur und Dekoration hineingedacht, und sie so weit in sich aufgenommen, dass er danach eigene Erfindungen komponieren konnte, welche ganz dem Geist jener Werke entsprechen. Architekturen und Dekorationsstücke, wie sie wirklich bestehen, kommen auf seinen Bildern fast nirgends vor, ausser vielleicht der Thron des Sultans, welcher ein reich ausgestatteter Bischofstuhl ist, aber ihrem künstlerischen Wesen nach gehören diese

Architekturen ganz zur Schule der römischen Marmorarii mit ihren antiken Ziergliedern, dem feinfühligen Musiv, den edlen harmonischen Verhältnissen, der einfachen und diskreten Farbenwirkung.

Ganz im Einklang mit diesen Architekturen auf den Bildern steht ihre gemalte Umrahmung. Sie werden durch gewundene Säulen geschieden, welche eingelegt sind mit „Cosmatenarbeit", wie man das geometrische Mosaik der römischen Marmorarii bisher nannte, während wir den bezeichnenderen und durch eine gleichzeitige Inschrift bezeugten Ausdruck Opus romanum dafür einführen wollen. Die Säulen tragen als oberen Abschluss der Bilderreihe einen gemalten niedrigen Architrav, dessen untere Seite kassettiert ist, während die vordere Fläche mit Opus romanum eingelegt ist. Darüber befinden sich gemalte Konsolen, welche das wirkliche Gesims stützen. Die Konsolen jeder Arkade sind perspektivisch immer so gezeichnet, als wenn der Beschauer gerade vor dem Mittelpunkte derselben stände. Die gemalten Säulen zwischen den Bildern stehen unten auf einem gemalten Gesims, das mit mehreren Reihen von aufgemaltem Kymation geschmückt ist und dessen oberste Leiste von kleinen Konsolen getragen wird. In einem blauen Streifen dieser unteren Einfassung ist mit weissen Buchstaben immer der Inhalt des betreffenden Bildes angegeben. Die untersten Teile der Wände sind mit einem aufgemalten gemusterten Teppich behängt. Alle Elemente dieser Umrahmung sind den Arbeiten der römischen Marmorarii entlehnt, und der Konsolenfries kommt ganz ähnlich auf einem malerischen Werk in Rom vor, nämlich als untere Begrenzung des unteren, von Jacopo Torriti herrührenden Streifens des Apsismosaiks von S. Giovanni in Laterano.

Durch das überraschende Verständnis der lateranischen Basilika und der romanisch-gotischen Kirche vor Arezzo zeigt Giotto schon von vornherein die hohe architektonische Begabung, welche ihn später in seinem Campanile des Domes von Florenz eines der herrlichsten Bauwerke schaffen liess, die es giebt. Nicht minder offenbart die Grösse seiner architektonisch-dekorativen Begabung das tiefe Eindringen in den Geist der Werke der römischen Marmorarii; und was er in kunstgewerblicher Beziehung hätte leisten können, das beweisen die schönen geschnitzten Stühle auf der Vision des Königs der Verse. Dass Giotto nicht der erste war, welcher die schönen Motive der römischen Marmorarii für seine Bilder benutzte, haben wir aus den Malereien an der Decke des vorderen Gewölbefeldes erfahren. Aber jene Darstellungen sind steif, trocken und nüchtern gegenüber dem architektonischen Leben bei Giotto.

So haben wir aus den Architekturen neue Beweise von Giottos künstlerischer Herkunft aus Rom erhalten, und noch einer auf demselben Gebiete steht uns bevor. Zunächst aber wenden wir uns wieder zu seinen Figuren, um auch da noch weitere Anknüpfungen an Rom zu erkennen. So schlagend, wie die Übereinstimmung zwischen Giottos frühesten Bildern und den Malereien am vorderen Feld der Decke, ist kein zweiter Vergleich. Dennoch steht Giotto in seinen Anfängen auch den elf Bildern aus der Legende der heiligen Katharina, welche, aus S. Agnese stammend, sich jetzt im Museum des Lateran befinden, wie zeitlich, so auch künstlerisch sehr nahe. Die Art, wie die Köpfe auf jenen Bildern modelliert sind, mit schwärzlichen Schatten, wie auf der gelblichen Gesichtsfarbe einzelne rote Flecken, z. B. auf den Backen sitzen, das ist ganz ähnlich wie auf den frühen Bildern Giottos. Ja sogar der Typus einzelner Köpfe, die lange schmale Nase, die scharfe Linie der Augenbrauen, die tiefliegenden Augen, die Form des Wangenprofils, die Vorliebe, die Köpfe in Dreiviertelansicht zu geben, die breite und hohe gewölbte Stirn, das hübsche Kinn, haben Ähnlichkeit mit Giottos Jugendwerken. Nicht anders die Farbengebung; es ist ein ähnliches Rot, ein ähnliches gebrochenes Blau oder Grün. Der Wurf der Gewänder stammt bei den Katharinabildern aus der Antike, und es sind dieselben Motive, welche auch Giotto verwertet, nur dass er darin natürlicher ist, weil er neu auf die Natur zurückgegriffen hat. Eine sehr auffallende Äusserlichkeit bei Giotto, dass nämlich die Muster der Gewänder ungehindert über die Falten hinweggehen, ohne durch diese, wie es in der Natur ist, gebrochen werden, findet sich auch auf den Katharinabildern. Giotto ist also aus der römischen Kunst des 13. Jahrhunderts entsprungen und zwar aus derjenigen der damals dort herrschenden drei Richtungen, welche sich von byzantinischen Elementen so viel als möglich frei hielt, der die Wandgemälde in der Vorhalle und an der inneren Fassadenwand von S. Lorenzo fuori le mura, einige Malereien in der Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco und die figürlichen Mosaiken der Cosmaten, der Künstler, auf welche wir schon durch die Architekturen hingewiesen sind, angehören.[1]) Diese Richtung hatte, wie wir gesehen haben, an die altchristliche

1) Dass diese Richtung in der Zeit von Giottos erstem Auftreten auch in grösserer Entfernung von Rom verbreitet war, zeigen einige Wandmalereien in der Kirche S. Maria Maggiore zu Toscanella. Dem Stil der Mittellunette der linken Wand des Hauptraum es in der Unterkirche des Sacro Speco zu Subiaco mit den Einzelgestalten des Thomas, Nikolaus und Stephanus (vgl. S. 256) entsprechen des hl. Bischof auf der letzten Säule der linken Arkade und die hl. Katharina auf der Seitenwand des rechten Seitenschiffes. Andererseits ist das Gesicht des Bischofs von demselben Typus, welchen Giotto in seinen frühen Arbeiten zu

Tradition angeknüpft, welche in Rom bis zum Ende des 12. Jahrhunderts durchaus die Vorherrschaft gehabt hatte, und insbesondere sich Werke zum Vorbild genommen, wie die Wandbilder aus dem Ende des 11. Jahrhunderts in der Unterkirche von S. Clemente, denen wir andere, untergegangene an anderen Stellen Roms zur Seite stehend uns denken können. Wenn Giotto, wie wir schon nicht mehr bezweifeln können, aus dieser Richtung der römischen Kunst des 13. Jahrhunderts hervorgegangen ist, dann müssen sich in seinen Werken auch Analogien mit der altchristlichen Kunst, mit deren Fortsetzung im Mittelalter und mit deren Auffrischung zu Ende des 11. Jahrhunderts nachweisen lassen. Die zahlreichen und engen Beziehungen Giottos zur altchristlichen Kunst und deren späterer römischer Fortsetzung, sowie die antiken Elemente in seiner Kunst behalten wir ausführlicher Besprechung im zweiten Bande vor; hier sei nur auf einige Ähnlichkeiten mit den Malereien in der Unterkirche von S. Clemente hingewiesen. Wir haben gesehen, wie glücklich der S. Clemente-Künstler zu erzählen versteht; kurz, treffend und leichtverständlich trägt er vor, was er mitzuteilen hat. Seine Menschen sind frei von jedem Zwang, sie geben sich einfach und natürlich, je nach ihrem Wesen und ihrer Empfindung, und immer sind sie voller Würde und Schönheit. Das alles erscheint wie eine Vorstufe zu Giotto, der es vertieft, steigert und erhebt. Aber auch in Äusserlichkeiten giebt es Verbindungen zwischen Giotto und jener Kunst. Wir haben die letztere als schmuckreich kennen gelernt und als naturgetreu in der Schilderung von Einzelheiten. Die Gewänder hochstehender Personen sind zierlich gemustert, und schon dort gehen die Muster ungehindert über die Falten weg. Decken und Vorhänge sind reichlich dargestellt, beim Gottesdienst wird das kirchliche Gerät vorgeführt. So hat auch Giotto und zwar in noch reicherem

Assisi für noch kräftige Greise verwendet. Ferner stammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts im rechten Seitenschiff eine thronende Madonna mit vier fliegenden Engeln und einem ritterlichen Heiligen, dessen Gegenbild auf der anderen Seite zerstört ist. Der breite geräumige Thron ist mit opus romanum verziert und hat romanische Formen; er sieht dem Thron ähnlich, auf welchem die Verkündigte in dem Mosaik des Cavallini in S. Maria in Trastevere sitzt. Die Madonna neigt gefühlvoll das Haupt zur Seite, das Kind, nur mit einem Tuch bekleidet, reckt sich lebhaft zu ihr empor, sie hält in der Rechten eine Blume. Ihr Gesichtstypus ist rein lateinisch, wie wir ihn von anderen römischen Werken derselben Richtung kennen und wie er bei Giotto wiederkehrt, der runde Kopf mit dem kleinen Mund und der schmalen, etwas gebogenen Nase, hier gänzlich leblos. Auch die roten Schatten im Gesicht, welche für diese Richtung und für Giottos frühe Werke charakteristisch sind, finden sich hier. (Im rechten Seitenschiff ganz vorn Reste einer thronenden Madonna mit zwei weiblichen Heiligen und einer Geisselung Christi; früher und mit leichten byzantinischen Einflüssen.)

Maasse überall gestickte oder durch Weberei gemusterte Decken, Vorhänge, Gewänder verwertet, und wie genau er das Gerät schilderte, zeigt namentlich das Bild mit der Vision der Stühle, auf dem nicht nur diese, sondern auch das Kreuz auf dem Altar und der Kronleuchter darüber mit grosser Genauigkeit dargestellt sind. Auch in der Architektur findet sich ein wesentlicher Berührungspunkt. Das Wesen von Giottos Architektur ist wie im ganzen Mittelalter noch immer Andeutung. Der Unterschied, der dabei zwischen ihm und der byzantinischen Kunst besteht, ist derselbe wie schon auf den S. Clemente-Bildern. Beide begnügen sich nicht, auch Scenen, welche in Innenräumen vor sich gehen, vor den in Aussenansicht gegebenen Häusern spielen zu lassen. Der S. Clemente-Künstler lässt die eigentliche Handlung allerdings noch vor den Gebäuden stattfinden, stellt diese aber im Hintergrund im Durchschnitt dar, so dass man hineinblicken kann. Diesen Durchschnitt behält auch Giotto meistens noch bei, aber er baut das Prinzip des S. Clemente-Künstlers oder anderer, deren Werke er gesehen haben kann, weiter aus und versucht hin und wieder, die Scene wirklich in einen Innenraum zu verlegen, oder wenn ihm das nicht gelingen will, giebt er nur einzelne gerade notwendige Architekturteile, was auch schon in der byzantinischen Kunst vorkommt. Wie auf allen früheren Werken bleibt auch bei ihm die Architektur noch zu klein im Verhältnis zu den Menschen. Aber darin geht er über alle früheren hinaus, dass er ein gewisses System in die Darstellung der Örtlichkeit bringt und sich in diesem so sehr der Natur zu nähern sucht, als seine Kunst es ihm irgend erlaubt.

Dasselbe Streben nach Natürlichkeit findet sich auch in seinen Figuren; aber er achtet nicht weiter auf die Natur, als notwendig ist, um die betreffende Körperstellung und Bewegung deutlich zu machen. Die Gewänder fallen sehr oft an den Stellen, wo es nicht darauf ankommt, die Haltung eines darunter befindlichen Gliedes erkennen zu lassen, glatt und faltenlos herab. Die Gliedmaassen bildet Giotto meistens zu kurz, namentlich die Unterschenkel bei knieenden Figuren. Seine Ellenbogen haben meistens eine gewisse Ungelenkigkeit. Giotto hat in der Natur augenscheinlich mehr auf die Bewegung der Hand als auf die des Armes geachtet. Wenn wir uns nachprüfen, so werden wir finden, dass wir alle mehr oder weniger dasselbe thun. Ein im Zeichnen Ungeübter wird eher wissen, in welcher Stellung die Hand anzubringen ist, als der Arm, es wird ihm in der Regel nicht klar sein, wo er mit den Armen hin soll.

Wie steht es nun mit der aus Vasari geschöpften und allgemein geglaubten Überlieferung, dass Giotto ein Schüler Cimabues gewesen ist? Wir haben bei der Besprechung der Jugendwerke Giottos

den Namen dieses Künstlers nicht ein einzigesmal zu erwähnen Gelegenheit gehabt Ja, in einer Beziehung steht Giotto in direktem Gegensatz zu ihm, indem, wie wir früher gesehen haben, Cimabue aus der byzantinischen Kunst hervorwuchs und indem deren Formen die Grundlage seiner Malerei während seines ganzen Lebens bleiben. Was aber lernt ein Schüler von seinem Meister zuerst? Natürlich die Form. Wir werden kein Beispiel aus der gesamten Kunstgeschichte anführen können, in welchem Lehrer und Schüler in dieser Beziehung von vornherein im Gegensatz stehen. Bei Giotto aber findet sich in seinen Jugendwerken keine Spur von byzantinischer Formgebung, sondern seine Form ist rein lateinisch. Erst bei Betrachtung seiner späteren Werke werden wir öfters Gelegenheit haben, auf die byzantinische Kunst zurück zu verweisen; denn es war natürlich, dass eine Kunst, welche so grosse Leistungen aufzuweisen hatte, nicht ganz ohne befruchtenden Einfluss auf einen Künstler wie Giotto bleiben konnte. In seinen Jugendwerken aber scheint er jeden byzantinischen Anklang absichtlich zu vermeiden und mit vollem Bewusstsein einem einheitlichen lateinischen Stil zuzustreben, indem er in seiner Stilreinheit sogar über sein Vorbild, die lateinische Richtung der römischen Kunst des 13. Jahrhunderts, hinausgeht. Giotto erkannte, damals vielleicht nur instinktiv, dass die Kunst bei Anlehnung an das Byzantinische, wie eine vielhundertjährige Geschichte lehrte, keinen dauerhaften Erfolg haben konnte, sondern dass sie nur dann das Höchste und für die Zukunft Fruchtbringendes zu leisten vermöchte, wenn sie sich ganz auf nationalen Boden stellte. Cimabue bleibt in gewissem Sinne in den finsteren Formen befangen, welche das Byzantinische in Toskana angenommen hatte; von dem düsteren Geist der Kruzifixe eines Giunta und eines Margaritone ist auch ihm etwas eigen. In Giottos Wandbildern dagegen weht uns die heitere römische Luft entgegen, welche noch ein Erbteil von der Antike ist. Demnach erweist sich Giottos Schülerschaft bei Cimabue als eine der vielen Erfindungen, welche in der früheren Kunstgeschichtsschreibung gemacht worden sind, um Künstler miteinander in Beziehung zu setzen.[1])

1) Damit fallen auch die hübschen Erzählungen Vasaris und eines anonymen frühen Dante-Kommentators. Nach ersterem soll Giotto als Knabe die Herde seines Vaters bei Vespignano auf die Weide getrieben haben und dort eines Tages von Cimabue dabei überrascht worden sein, wie er mit Kohle ein Lamm auf einen Stein zeichnete. Cimabue soll daraus das Talent des zehnjährigen Knaben erkannt und ihn von seinem Vater Buondone als Lehrling erbeten haben. Der anonyme Dante-Kommentator erzählt dagegen, dass Giotto als Knabe von seinem Vater bei einem Wollhändler in die Lehre gegeben worden sei. Er habe aber die Arbeit vernachlässigt und sei schliesslich in Cimabues Studio gefunden worden, wo er dem Meister beim Malen zuschaute. Cimabue habe ihn dann als Lehrling angenommen.

Es lag ja auch so nahe, diese beiden grossen, gerade durch eine Generation voneinander getrennten Florentiner Maler auf diese Weise miteinander zu verbinden. Vasari hatte darin schon eine irrtümliche Überlieferung vorgefunden. Zum erstenmal können wir diese bei einem Dante-Kommentator vom Ende des 14. Jahrhunderts, dem sogenannten Ottimo, nachweisen.[1])

Wenn nun Giotto auch nicht als ein Schüler Cimabues zu betrachten ist, so werden wir doch nicht ableugnen können, dass dieser ältere Florentiner auf ihn von Einfluss gewesen ist. Als Giotto mit seinen Malereien in Assisi begann, waren die Wandbilder in Querhaus und Apsis jedenfalls schon fertig und müssen einen gewaltigen Eindruck auf den jungen Maler gemacht haben. An ihnen hat er seine angeborene Begabung für Grösse und Monumentalität bestärkt und ausgebildet. In ihnen hat er mit begeistertem Blick die erste wirkliche Menschenschilderung erkannt und hat aus diesen noch immer sehr vorwiegend typischen seine individuelleren Gestalten entwickelt. Darin konnte ihm sein römischer Lehrmeister, von dem er die Form überkam, nichts bieten, und auch in der früheren römischen Kunst fand er nur geringe Anregung dafür. Noch ein anderes verbindet ihn mit Cimabue: die echt florentinische Fähigkeit, Handlungen darzustellen, ja den unwillkürlichen Drang danach, der sich selbst in ruhig dastehenden Figuren kenntlich macht. Aber doch besteht auch darin ein nicht unbedeutender Unterschied zwischen den beiden Meistern: Giotto hat nicht das leidenschaftliche Temperament Cimabues, nicht dessen Hindrängen auf dramatische Effekte, sondern bei ihm ist alles ruhiger, abgeklärter, sein Talent ist, bei aller Fähigkeit, sich in einzelnen Scenen bis zu höchster Dramatik zu steigern, mehr episch. Cimabue und Giotto stehen sich darin wie Michelangelo und Raphael gegenüber. Auch bei der S. Clemente-Kunst vom Ende des 11. Jahrhunderts haben wir in schwachen Keimen einen epischen Zug gefunden, und werden später noch erkennen, dass dieser nicht ohne Verbindung mit der gelassenen Art der Erzählung in der altchristlichen Kunst ist, so dass Giotto auch hierin wieder mit Rom im Zusammenhang steht.

Aus wie weiten Kreisen sich Giotto schon in den frühen Werken seine Anregung holte, erhellt daraus, dass er in Einigem auch das Vorbild des Jacopo Torriti benutzte. So lehnt sich sein Christus in dem zwölften Franzbilde und der Typus des heiligen Franz vom zehnten Franzbilde ab an Jacopos Brustbilder an der Decke der Kirche

1) Nach der Erwähnung Wickhoffs in den „Mitteilungen für österreichische Geschichtsorschung" Band X, Heft 2.

an, wenn auch die Energie des Ausdrucks und der Seele ganz Giottos Eigentum ist. Dass des Künstlers Auge nicht nur im allgemeinen, wie wir später sehen werden, sondern auch in Einzelheiten auf die Antike gerichtet war, zeigen der Wagen und das Zweigespann bei der Verklärung des Franz, sie sind einem antiken Relief mit einer Biga nachgeahmt.

Wir haben seinerzeit gesehen, dass Cimabue die Anregung zu seinem erhabenen Bildercyklus in Querhaus und Chor der Oberkirche zu Assisi in Rom gefunden hatte, und auch Giotto sehen wir aus der römischen Kunst erstehen. So baut sich also die grosse Florentiner Kunst, deren erste Vertreter diese beiden Meister sind, auf den Schultern der römischen Kunst auf, und die mehr als tausendjährige Thätigkeit derselben ist für die Folgezeit nicht verloren gewesen, sondern befruchtete die Entwickelung der neuen Schöpferkraft in toskanischen Künstlern, welche herüberkamen, von ihr zu lernen. Es ist schon angedeutet worden, dass auch die byzantinische Kunst Giottos späteres Schaffen beeinflusst hat, und wir werden bei der weiteren Verfolgung von Giottos Lebenswerk oft Veranlassung haben, auf die römische und auf die byzantinische Kunst zurückzukommen. —

* *
*

Allbekannt ist es, dass Giotto in den beiden letzten Jahren des 13. Jahrhunderts, als er schon ein vollendeter Meister war, in Rom weilte und arbeitete. Da wir jetzt aber wissen, dass er schon früher, während seiner Lehrjahre, in Rom war, liegt die Frage nahe, ob sich nicht auch schon vor seinem zweiten römischen Aufenthalt Spuren seiner Kunst dort nachweisen lassen.

Ehe wir dieses jedoch beantworten, müssen wir uns noch einmal den Oberwänden des Langhauses in Assisi zuwenden, wo wir eine Reihe von Gemälden noch nicht besprochen haben. Es sind: zwei Bilder aus der Geschichte des ägyptischen Joseph in der zweiten Reihe der der Fassade zunächstliegenden Arkade der rechten Seitenwand, die acht Bilder aus dem Leben Christi in den beiden oberen Reihen der der Fassadenwand zunächstliegenden beiden Arkaden der linken Seitenwand, und die Ausgiessung des heiligen Geistes und die Himmelfahrt Christi an der Fassadenwand. Es lässt sich nicht ableugnen, dass in allen diesen Bildern etwas von Giottos Geist und Kunst steckt. Die Art des Gesichtsausdrucks auf den Josephbildern

ist verwandt mit dem Gesichtsausdruck auf den frühen Franzbildern, bei beiden sind die Augen übertrieben scharf gezeichnet. Auf den Bildern aus dem Leben Christi sind die Schatten oft zu tief und scharf, als hätte der Künstler Giottos plastische Modellierung nachahmen wollen und wäre bei grösserer Unsicherheit in den Übertreibungen dabei noch weiter gegangen als sein Vorbild. Der zwölfjährige Jesus im Tempel, und der Heiland bei der Himmelfahrt sind den entsprechenden Figuren Giottos in der Cappella dell' Arena zu Padua nahe verwandt. Der zum Himmel auffahrende Heiland stimmt ausserdem mit dem aus den Wolken herabkommenden Christus auf dem zwölften Franzbilde überein; die klagenden fliegenden Engel bei der Kreuzigung und bei der Klage um den Leichnam Christi sind echt giottesk, und die Totenklage ist mit einer Grösse und Kraft des Ausdrucks gemalt, die nur auf Giotto zurückgehen können. Ferner stimmen die Architekturen auf den Bildern ganz mit den Architekturen nach Art der römischen Marmorarii bei Giotto überein. Andere Hinweise auf diesen Künstler werden sich bei der Einzelbetrachtung der Bilder ergeben.

Das erste der Josephbilder stellt dar, wie der Knabe aus der Cisterne gezogen wird; es ist noch erkennbar, dass zwei Männer ihn an den Armen herausheben. Im übrigen ist das Bild sehr stark zerstört, und nur noch Stücke der Figuren sind erhalten. Auch das zweite Bild auf welchem die elf Brüder vor dem thronenden Joseph knieen und der Schaffner von hinten herbeieilend den Becher bringt, ist stark zerstört, namentlich die Figur des Joseph ist fast ganz verlöscht. Die Komposition ist nicht besonders glücklich, da die Brüder alle gleichmässig knieen wie auf dem Bilde, auf welchem Franz die Bestätigung seines Ordens durch den Papst erhält. Alle sind mit gespanntem Ausdruck auf Joseph gerichtet, der vor einem prächtigen Gebäude sitzt.

Unter den Christusbildern folgt die Darstellung im Tempel dem byzantinischen Kompositionsschema, nur dass sie es umkehrt, indem die Eltern rechts und Simeon und Hannah links stehen. Simeon hat das Kind auf dem Arm, welches zu der Mutter zurückstrebt; es ist dasselbe anmutige Motiv, welches sich auch bei Giotto in Padua findet. Der stark zerstörte Kopf des Simeon scheint sehr ähnlich dem auf dem Mosaikbilde Cavallinis in S. Maria in Trastevere zu sein. — Das folgende, fast ganz zerstörte Bild hat wahrscheinlich die Flucht nach Ägypten dargestellt. — Von dem Gemälde mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel ist fast nur noch der an Padua erinnernde Christusknabe erhalten. — Von der Taufe Christi bestehen nur noch die beiden Engel in Umrissen, der Körper Christi und die Beine des

Johannes. — Bei der sehr zerstörten Kreuztragung scheint Christus einen stark byzantinisierenden Kopf gehabt zu haben. Die Köpfe der Volksmasse sind individualistisch verschieden. — Bei der Kreuzigung ist Christus fast ganz verlöscht, doch ist der giotteske Typus noch erkennbar. Erhalten sind zwei fliegende Engel rechts, eine klagende Frau und ein Stück des Johannes auf derselben Seite. Die klagende Frau



Abb. 110. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Klage um den Leichnam Christi.

fasst sich in der für Giotto charakteristischen Bewegung mit der Hand jammernd an die Wange. —

Das beste Bild der ganzen Folge und glücklicherweise auch das verhältnismässig am besten erhaltene ist die Klage um den Leichnam Christi (Abb. 110). Die Madonna umschlingt ihren ausgestreckt daliegenden toten Sohn mit den Armen und sieht ihm jammernd in das Gesicht. Johannes und Magdalena küssen ihm weinend Hand und Fuss. Etwas weiter zurück zwischen der Madonna und Johannes kniet eine Frau

und stützt mit der schon auf der Kreuzigung verwerteten echt giottesken Schmerzensbewegung jammernd die Wange in die Hand. Eine sitzende Gestalt zu Häupten des Herrn erhebt klagend ihre Hand. Hinter dieser Gruppe stehen sechs Gestalten zu zwei und zwei miteinander sprechend. Das Paar zu äusserst rechts besteht aus Nikodemus, der eben herangekommen zu sein scheint und tief ergriffen die Hand an die Wange legt, und Joseph von Arimathia, dessen Kopf zerstört ist, und der mit gefalteten Händen in Schmerz verloren dasteht. In der Luft fliegen vier klagende Engel, von denen nur einer erhalten ist. Dieser weist einen der anderen, dem sein Kopf zugewendet ist, mit trostloser Miene auf den Leichnam des Herrn hin. Die Lebendigkeit und die Art des seelischen Ausdrucks, die ergreifende Auffassung der ganzen Scene deuten bei diesem Bilde bestimmt auf Giotto. Es ist von einer Grösse und Tiefe der Schmerzempfindung, wie sie sich nur noch auf dem Bilde gleichen Gegenstandes in Padua findet, und mit diesem hat das Gemälde auch in der Komposition Verwandtschaft. —

Von dem folgenden Bilde, welches die Marien am Grabe darstellte, ist nur noch wenig erhalten. Der weiss bekleidete Engel sitzt rechts auf dem Grabe, von links schreiten die Frauen herbei, vorn liegen die schlafenden Soldaten; es ist eine Komposition, welche an Giottos Bild in der Kapelle des Bargello zu Florenz erinnert. —

Von den beiden Bildern an der Fassadenwand stellt das rechts die Himmelfahrt dar (Abb. 111). Christus schwebt in Wolken empor, das Antlitz und die ausgestreckten Hände dem Himmel zugewendet, welcher durch drei Kreissegmente angedeutet ist. Es ist eine herrliche Figur, welche hinter der ganz ähnlichen in Padua nur noch wenig zurückbleibt. Von den untenstehenden Aposteln sind nur noch sechs, mit einer Ausnahme, aufschauende Köpfe erhalten, ausserdem die halbe Figur eines hinter ihnen schwebenden Engels, der die Hände öffnet, um auf das Wunder hinzuweisen. Reste von einem anderen Engel befinden sich links. — Die Ausgiessung des heiligen Geistes auf der linken Seite ist besser erhalten. Maria und die Apostel sitzen rings um den viereckigen Raum, der hinten von drei Baldachinen überragt wird. Diese Baldachine haben die grösste Ähnlichkeit mit dem Baldachin am Thron des Sultans auf dem Bilde Giottos aus der Franz-Legende. Die vier vorn sitzenden Apostel sind vom Rücken gesehen. Von oben kommt die Taube, von Strahlen umgeben, herab.

Diese Bilder sind trotz der starken giottesken Elemente in ihnen nicht dem Giotto selbst zuzuschreiben; dazu weicht die Form zu sehr von seinen Franzbildern ab. Es sind zwei Hände in ihnen zu erkennen,

und zwar gehören die meisten der einen Hand an, der anderen nur die beiden Bilder an der Fassadenwand. Der erstere Künstler hat sich in

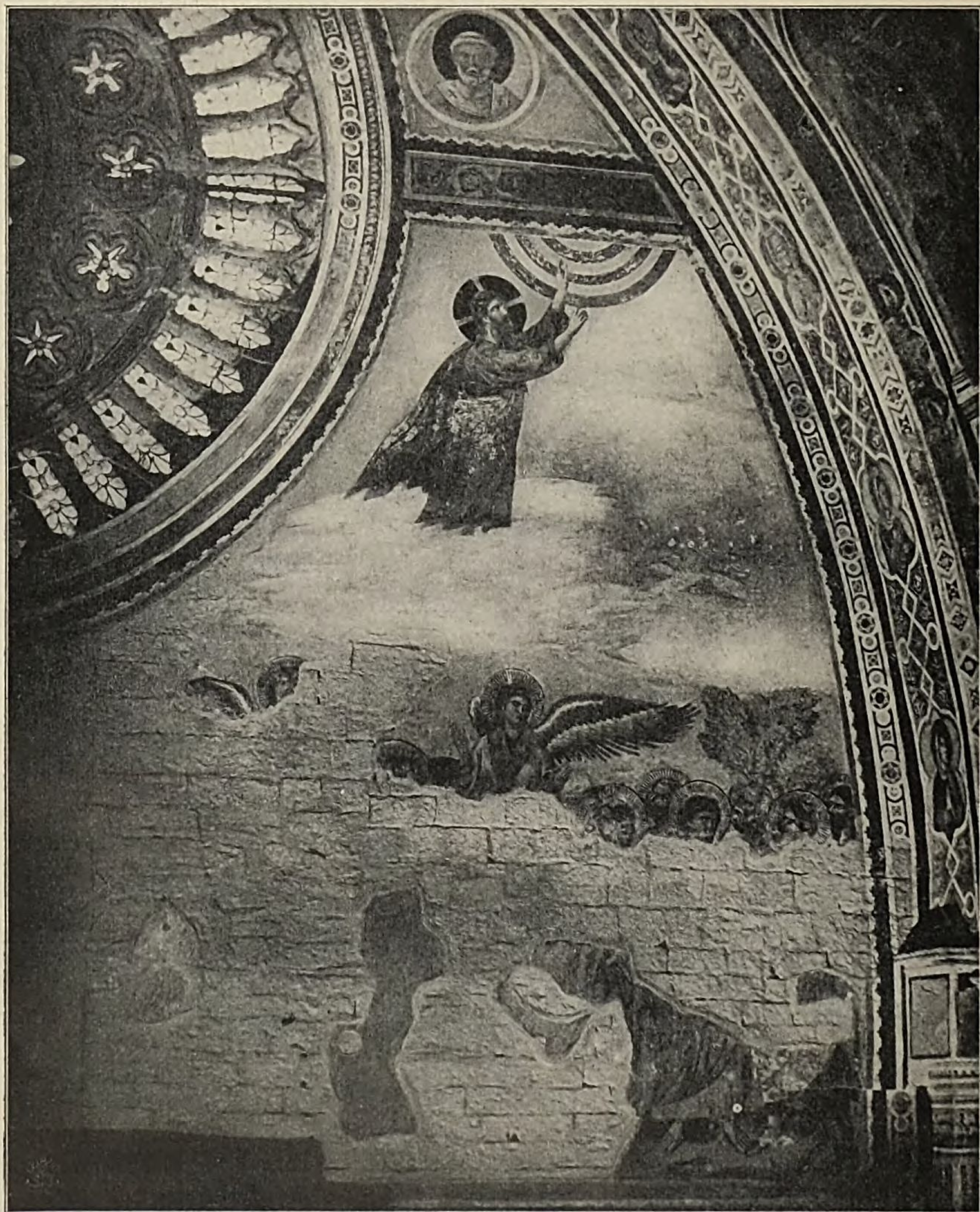


Abb. 111. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Himmelfahrt Christi.

der Farbe und teilweise auch in der Form mit Jacopo Torriti ins Einvernehmen gesetzt, der ja die meisten Bilder der Oberwände gemalt hatte, und dessen Kunst sie sich in der äusseren Erscheinung wohl möglichst angliedern sollten, während die beiden Bilder der Fassadenwand

mehr Gemeinschaft mit dem Meister der vier Kirchenväter an der Decke des vorderen Gewölbefeldes haben. Der Geist Giottos aber, der in allen diesen Bildern im ganzen wie im einzelnen enthalten ist und der namentlich die Klage um den Leichnam Christi zu einem so hohen Kunstwerk erhebt, verrät uns, dass Giotto die Entwürfe zu diesen Bildern gemacht hat. Wahrscheinlich waren, als Giotto die Franzbilder zu malen anfing, jene Stellen der Oberwände noch leer. Sie mussten bemalt werden, ehe Giotto mit seinen Franzbildern bis in die Nähe der Fassadenwand vordrang, damit nicht bei späterer Anfertigung die schon vollendeten, darunter befindlichen Bilder durch die Gerüste oder herabtropfende Farbe beschädigt würden. Giotto selbst war wahrscheinlich zu sehr mit den Gemälden aus der Franzlegende beschäftigt, um die Bilder selbst ausführen zu können; so begnügte er sich damit, die Entwürfe zu liefern. An einer Stelle der Oberwände hat er möglicherweise noch selbst gemalt. Ich meine die drei Medaillons mit den Brustbildern der Madonna mit Kind und zwei Engeln an den tieferen Theilen der Fassadenwand über den beiden Thüren. Es ist aber ebenso gut möglich, dass auch hier nur Giottos Vorzeichnung vorlag und der Meister der Himmelfahrt und der Ausgiessung des heiligen Geistes sie ausführte. —

Nach Betrachtung dieser Gemälde wenden wir unsere Blicke jetzt nach Rom. Wenn wir die römischen Kirchen durchwandern, so werden wir ein Werk finden, bei welchem wir in ganz ähnlicher Weise an Giotto erinnert werden, wie in den eben besprochenen Wandbildern, nämlich bei den sechs Mosaikdarstellungen aus dem Leben der Maria in dem unteren Streifen der Apsis von S. Maria in Trastevere und dem dazugehörigen Bilde über dem Bischofstuhl. Diese Mosaikbilder werden von Vasari dem Pietro Cavallini zugeschrieben, und die moderne Forschung hat diese Angabe bestätigt. Nicht nur, dass sich in der linken Ecke der Umrahmung des Bildes über dem Bischofstuhl das Monogramm ✝Ⓟ findet, sondern auf den im Jahre 1640 für den Kardinal Barberini von Antonio Eclissi angefertigten Kopien dieser Mosaiken in der Barberinischen Bibliothek sind in der unteren Umrahmung desselben Bildes die Reste einer Inschrift zu lesen: VS . . . IT PETRVS , welche de Rossi mit Recht ergänzt: Hoc opus fecit Petrus[1]) Dennoch werden wir bei diesen Mosaiken so stark an Giotto erinnert, dass dieser Künstler dabei in irgend einer Weise eingewirkt haben muss. Die Gesichtstypen

1) De Rossi, Musaici cristiani.

fast aller Figuren haben bei geringer Anlehnung an das Byzantinische fast ganz den Charakter Giottos. Simeon bei der Darbringung im Tempel ist der später so berühmt gewordene Typus Giottos für einen Greis, wie er vor ihm nicht vorkommt. Der Paulus in dem Bilde über dem Bischofstuhl ist wie aus dem Ciborium Giottos für Sankt Peter kopiert. Die heiligen drei Könige erinnern an Giottos Männertypen auf den späteren Bildern in der Oberkirche zu Assisi. Die Architekturen sind ihrem Wesen, ihrem engen Anschluss an die römischen Marmorarii nach ganz dieselben wie auf Giottos Bildern in Assisi. Der Christus bei dem Tode der Maria und das Brustbild Gottes, welches bei der Verkündigung erscheint, haben Giottos Typus für diese Gestalt, und die Engel bei der Verkündigung und bei der Geburt Christi sind Giottos Engel auf seinen späteren Bildern. Den Typus Christi und den Typus der Engel hat Giotto, wie wir später noch sehen werden, frei aus dem Byzantinischen reproduziert, beide sind für ihn so charakteristisch, dass sie unbedingt für seine Erfindung angesehen werden müssen. Wenn Cavallini ein so grosser Künstler gewesen wäre, diese Typen selbständig zu schaffen, dann würde er andere Spuren in der Kunstgeschichte zurückgelassen haben.

Die ganze Frage nach Giottos Anteil an diesen Mosaiken ist scheinbar einfach zu lösen; denn Vasari sagt ausdrücklich, dass Cavallini ein Schüler Giottos gewesen sei, und dass er die byzantinische Weise mit der seines Lehrers vermischte. Aber zwei Gründe stehen dem entgegen die giottesken Elemente aus der Schülerschaft Cavallinis zu erklären. Erstens ist alles, was an Giotto erinnert, so voll von unmittelbarem Geist und Gefühl dieses Künstlers, wie es ein Schüler von seinem Lehrer niemals überkommen und selbständig verwerten kann, und zweitens war damals, als diese Mosaiken angefertigt wurden, Giotto noch zu jung, um Schüler zu haben, die schon so grosse Aufträge erhielten, auch hatte er noch keine eigenhändigen Werke gleichen Gegenstandes geschaffen, an denen Cavallini sich hätte inspirieren können. Das Datum der Arbeit Cavallinis steht ziemlich fest. Barbet de Jouy gab in seinem Buch über die römischen Mosaiken an, dass auf dem Bilde mit der Verkündigung an die Hirten die Jahreszahl MCCLCI stehe, welche er für 1351 las. Eine so späte Entstehungszeit ist aber unmöglich. De Rossi und andere haben bei genauester Prüfung diese Jahreszahl allerdings nicht mehr finden können, doch nimmt de Rossi an, dass sie einst dort gestanden hat und, da die von Barbet de Jouy gegebene Fassung keinen Sinn habe, ursprünglich etwas anders gelautet habe, nämlich MCCXCI, 1291. In jenem Jahre war Giotto 25 Jahre alt,

da er nach jetzt allgemeiner Annahme 1266 oder 1267 geboren wurde.[1])

Betrachten wir nun die Bilder zunächst im einzelnen etwas näher. Der Hintergrund aller ist Gold, der Boden ist grün; bei den Scenen, welche im Freien vor sich gehen, ist er mit Pflanzen bestanden.

1. Geburt der Maria[2]) (Abb. 112). Anna sitzt aufgerichtet auf dem Bett. Zwei Frauen stellen ihr auf einem Tischchen hinter dem Bett mit



Abb. 112. Rom. S. Maria in Trastevere. Geburt der Maria. Mosaik.

liebreicher Geberde Speise und Trank zurecht. Die Mutter blickt mit liebevollster Teilnahme nach dem neugeborenen Kinde, welches vorn

1) Nach Giovanni Villani's Cronica ist Giotto am 8. Januar 1336, d. h. 1337 neuen Stils, gestorben. Im Centiloquio des Antonio Pucci heisst es, dass Giotto 1336 (d. h. 1337) 70jährig starb. Danach ist sein Geburtsjahr auf 1266 oder 1267 berechnet. Sein Geburtsort war, wie Rob. Davidsohn im Repert. für Kunstwissenschaft XX, Heft 5 (1897) aus erhaltenen Notariatsurkunden im Florentiner Staatsarchiv, die Angaben Ghibertis und Vasaris bestätigend, nachgewiesen hat, das Dorf Colle bei Vespignano im Mugello. Wahrscheinlich war sein Vater dort Grundbesitzer und Landwirt. Giotto scheint das Grundstück von ihm geerbt und vergrössert zu haben. Sein Vater hiess Bondone, so dass Giotto nach der Sitte der Zeit mit seinem vollen Namen Giotto di Bondone genannt werden müsste.

2) Unterschrift:

Humani generis sator et qui parcere lapsis
Instituis, maculas veteris rubiginis aufer
Argento: thalamus tibi sit quo virgo refulgens.

De Rossi bemerkt richtig, dass das letzte Wort dem Sinne nach refulget heissen muss.

gebadet wird. Die eine der dabei beschäftigten Dienerinnen hält es im Arm auf dem Knie und prüft mit der Hand die Wärme des Wassers, die zweite giesst das Wasser aus einer Kanne in das Becken. Man sieht den Frauen die freundliche Sorgsamkeit an, das Kind zeigt fröhliche Laune. Den Hintergrund bildet eine Wand mit Vorhängen. Die Anordnung dieser Scene stimmt im allgemeinen mit den byzantinischen Vorbildern überein, aber der ganze edle und schöne Geist darin ist giottesk.



Abb. 113. Rom. S. Maria in Trastevere. Verkündigung. Mosaik.

2. Verkündigung[1]) (Abb. 113). Der Thronsessel, auf welchem Maria sitzt, ist zu einer ganzen Architektur ausgestaltet mit apsisartigem Mittelteil, durchbrochenen Thürmen zu den Seiten und Podesten vorn an den letzteren. Die Architektur ist aus lauter Motiven der römischen Marmorarii zusammengesetzt. Auf dem rechten Podest neben der Madonna steht in einer Vase eine Lilie. Maria legt die Rechte fragend in jungfräulicher Schamhaftigkeit auf die Brust, in der Linken hält sie ein Gebetbuch. Der Engel kommt, den Stab in der Hand, mit ausgebreiteten, farbenprächtigen byzantinischen Flügeln eilig auf sie zu und erhebt

1) Unterschrift:

Tuque super cunctas benedicta puerpera salve
Virgula quae sponsum nescis, quam gratia sacri
Flaminis irradiat: coelo maris annue sidus.

sprechend die rechte Hand. In einem kleinen blauen Halbrund erscheint oben der Kopf Gottes, und in Lichtstrahlen fliegt die Taube zu Maria herab. In den byzantinischen Darstellungen dieser Scene steht Maria vor dem Thron, um ihre Ehrfurcht vor der göttlichen Erscheinung besser zu bezeugen, so noch auf dem gleichzeitig mit diesem Mosaik oder wenig später entstandenen Bilde des Jacopo Torriti in der Apsis von S. Maria maggiore. Eine herrliche Erfindung ist das Herbeieilen des Engels, der von derselben Schönheit in der Bewegung ist wie die herabfliegenden Engel bei der Kreuzigung Petri auf dem Ciborium Giottos.

3. Geburt Christi.[1]) Die Anordnung der Scene hält sich an das byzantinische Schema. In der Höhle eines Berges liegt Maria neben der Krippe in schöner, grossartiger Haltung. Das Kind blickt heiter nach Ochs und Esel, welche in die Krippe hineinschauen. Über dem Berge in dem blauen Kreissegment, welches den Himmel bedeutet, steht ein Stern mit Kometenschweif. Vorn links sitzt Joseph, den Kopf nachdenklich in die Hand gestützt. Rechts sitzt auf einer Wiese ein Hirt und bläst auf der Schalmei, während seine Herde vor ihm weidet und aus dem Bache trinkt; hinter ihm ein Hund. Durch diese Scene und die schöne Farbe ist eine idyllische Stimmung erreicht. Ein zweiter Hirt empfängt am Berge die Verkündigung des Engels. Zwei andere Engel schauen auf der linken Seite hinter dem Berge hervor und heben anbetend die Hände gegen das Kind.

4. Anbetung der Könige[2]) (Abb. 114). Maria sitzt mit dem Kinde auf dem Schoss vor einem phantastischen Gebäude, durch welches die Gruppe schön herausgehoben wird. Ihre Gestalt ist schon ein Vorklang zu ihrer hoheitsvollen Erscheinung auf dem entsprechenden Bilde Giottos in Padua. Hinter Maria steht Joseph. Von links nahen die drei Könige in reich gestickten Gewändern. Der vorderste, barhäuptig, ist bereits niedergekniet und bringt seine Gabe dar, während die beiden anderen noch mit den Kronen auf den Köpfen erst im Begriff sind, sich auf die Knie

1) Unterschrift:

Jam puerum jam summe pater post tempore natum
Accipimus genitum; tibi quem nos esse coaevum
Credimus; hincque olei scaturire liquamina Tybrim.

An der Stelle, auf welcher S. Maria in Trastevere steht, befand sich vorher ein Bordell, aus welchem bei der Geburt Christi eine Ölquelle hervorgeflossen sein soll. Auf dem Mosaik ist im Vordergrunde ein kleines Haus mit Thurm abgebildet, aus welchem ein bräunlicher Bach hervorfliesst. Das Haus ist inschriftlich als Taberna meritoria bezeichnet.

2) Unterschrift:

Gentibus ignotus stella duce noscitur infans
In praesepe jacens caeli terraeque profundi
Conditor, atque magi myrram thus accipit aurum.

niederzulassen. Über ihnen steht in blauem Kreissegment der Stern. Links erhebt sich ein Berg mit einer ummauerten Stadt. Der vorderste König ist durch weissen Bart als Greis, der zweite durch braunen Vollbart als reifer Mann und der dritte durch Bartlosigkeit als Jüngling charakterisiert. Auch hier wieder ist durch leise Änderungen die byzantinische Komposition wesentlich verbessert. Ausserordentlich anmutig



Abb. 114. Rom. S. Maria in Trastevere. Anbetung der Könige. Mosaik.

ist die Gruppe der Madonna mit dem Kinde, und auch die drei Könige bilden in den verschiedenen Stadien des Niederknieens eine schöne Gruppe.

5. Darbringung im Tempel[1]) (Abb. 115). Wie die Darstellung der Geburt Christi, hält auch diese Scene sich streng an das byzantinische

1) Unterschrift:

Sistitur in templo puer et Simeonis in ulnas
Accipitur; cui danda quies, nam lumina servi
Conspexere Deum, clarum jubar omnibus ortum.

Schema. Aber die Figuren sind mit neuem, selbständigem Leben erfüllt, und aus dem öden Repräsentationsbild der Byzantiner ist eine Scene voll tiefer Empfindung geworden. Zu beiden Seiten des Altars stehen Maria und Simeon. Letzterer hält das Christuskind mit bedeckten Händen und neigt zärtlich den Kopf zu ihm. Erstere hält noch die rechte Hand ausgestreckt, mit der sie den Knaben ihm gereicht hat. Hinter Maria steht Joseph, die beiden Tauben mit bedeckten Händen vorstreckend und etwas nach vorn gebeugt, als wage er nicht, näher zu treten. Dieser bescheidenen Verehrung steht in Maria die innige Liebe zu dem Kinde gegenüber. Aber doch tritt auch sie hinter dem Kinde zurück, wenn sie sich bei ihm auch viel mehr berechtigt fühlt als Joseph. Das sind so komplizierte Gefühle, dass ein anderer Künstler als Giotto niemals gewagt hätte, sie ausdrücken zu wollen, geschweige denn ihre Wiedergabe erreicht hätte. Hinter Simeon erhebt Hannah die Rechte staunend und erfreut, während sie in der Linken die Prophetenrolle hält. Der Altar ist ein mit gestickten Decken belegter würfelförmiger Tisch mit einem Ciborium darüber, welches genau den Ciborien der römischen Marmorarii des 13. Jahrhunderts entspricht. Vier korinthische Säulen, die durch mosaicierte Architrave miteinander verbunden sind, tragen den Oberbau. Das Dach hat die Form einer abgestumpften Pyramide; auf der Abplattung steht eine kleine Laterne, welche ebenfalls aus vier Säulchen mit Architraven und einer kleineren Pyramide als Dach besteht. Zu beiden Seiten des Altars erheben sich eigentümliche Architekturen.

6. Tod der Maria.[1]) Die heilige Jungfrau liegt tot auf ihrem Bett, welches von weinenden Aposteln umgeben ist. Im Vordergrunde stehen zu ihren Häupten Petrus, der ein Rauchfass schwingt, und zu ihren Füssen Paulus, welcher sich mit dem Mantel die Thränen trocknet. Hinter den Aposteln ist Volk sichtbar. In der Mitte hinter dem Bett steht Christus, umrahmt von einer Mandorla, von zwei Engeln begleitet. Er hält die als kleine Gestalt in weissem Mantel dargestellte Seele der Maria auf dem Arm. Das ist die hergebrachte byzantinische Anordnung, wie sie sich auch noch auf dem Bilde des Jacopo Torriti in der Apsis von S. Maria maggiore findet. Aber hier ist ein Leben und eine

1) Unterschrift:

Ad summum regina thronum defertur in altum
Angelicis praelata choris, cui festinat ire
Filius occurrens: matrem super aethera ponit.

Diesen auf die Himmelfahrt bezüglichen Versen entspricht, wie de Rossi bemerkt, die Darstellung nicht ganz.

Empfindung hineingebracht, welche weit über alles Frühere hinausgehen und bestimmt auf Giotto weisen. Die Apostel und Gläubigen sind sehr geschickt um die Bahre verteilt, der Schmerz ist in den Einzelnen auf die geistreichste Weise variiert. Auch das Motiv, dass einer hinter der Bahre neben dem Kopfe der Maria kniet und sie schmerzlich anschaut, ist byzantinisch; aber erst hier ist in das Gesicht des Trauernden die heisse Liebe und Verehrung hineingebracht, die sich von dem Anblick nicht loszureissen vermag und die Züge der geliebten Toten noch zum letztenmal und für alle Zeiten dem Gedächtnis einzuprägen sucht. Christus,



Abb. 115. Rom. S. Maria in Trastevere. Darbringung im Tempel. Mosaik.

der die Seele der Mutter auf dem Arm hält, ist voll milder Hoheit, die begleitenden Engel mit ihren schön geschwungenen Flügeln heben ihn herrlich heraus. So kann sich dieses Mosaikbild den besten Werken Giottos gleichwertig zur Seite stellen.

7. Mosaik über dem Bischofstuhl. In der Mitte der Apsis über dem Bischofstuhl befindet sich ein siebentes Bild von derselben Hand. In einem Rundmedaillon mit den Regenbogenfarben erscheint die Halbfigur der Madonna mit dem Kind, dessen Gewandfalten Goldlichter haben. In der Linken hält das Kind eine Schriftrolle, mit der Rechten segnet es nach rechts unten, wo der Stifter dieses und der

anderen Bilder in vornehmer weltlicher Tracht kniet, inschriftlich als Bertoldus filius Petri und durch das vor ihm befindliche Wappen als Angehöriger der edlen Familie der Stefaneschi bezeichnet. Hinter ihm stehend legt Petrus die Hand empfehlend auf sein Haupt, auf der anderen Seite steht Paulus mit Buch und Schwert.[1]) Die Madonna ist von entzückender, jugendlicher Schönheit, das Erzeugnis einer reinen, edlen Seele, wie wir sie in Giottos Werken kennen gelernt haben.

Giotto und überall Giotto tritt uns auch bei der Einzelbetrachtung dieser Bilder entgegen. Wenn dieses Werk eine selbständige Arbeit Cavallinis wäre, dann wäre nicht Giotto, sondern er der grosse Erneuerer der Kunst, derjenige, der sie aus dem Byzantinischen und Lateinischen zum Italienischen heraufführte und die Scenen der heiligen Geschichte aus dem byzantinischen Ceremoniell zu schön menschlicher, freier Auffassung erhob. Byzantinisch sind in diesen Bildern nur noch die Kompositionen in ihren allgemeinen Umrissen, die Farbe und die Art der Kleidung, auch in einigen Köpfen, z. B. bei den drei Königen, klingt das Byzantinische noch vernehmlich nach. Im übrigen aber ist alles von italienischem und zwar von Giottos Geist erfüllt. Es bleibt uns keine andere Annahme übrig, als dass Giotto hier, wie bei einem Teil der Bilder an den Oberwänden der Oberkirche von Assisi, die Entwürfe geliefert hat, und dass Cavallini nur der ausführende Künstler war. Entweder ist Cavallini sehr viel geschickter in der Wiedergabe von Giottos Entwürfen gewesen als die ausführenden Meister von Assisi oder die Vorzeichnungen Giottos sind genauer, vielleicht Kartons in Originalgrösse gewesen; denn diese Mosaiken stehen in der Ausführung weit über den betreffenden Wandbildern von Assisi. Die Behauptung, dass Giotto an diesen Mosaiken einen wesentlichen Anteil hatte, wird noch dadurch gestützt, dass der Auftraggeber Bertoldo der Familie der Stefaneschi entstammte und ein Bruder die Kardinals Giovanni Gaetano Stefaneschi war, des bekannten Gönners Giottos während seines zweiten römischen Aufenthalts vom Jahre 1298 an. Die Verse unter den Bildern von Trastevere hat vielleicht der gelehrte und als Dichter berühmte Kardinal verfasst. Wir haben ja in der Navicella der Peterskirche auch noch ein zweites Beispiel, dass Giotto den Karton für ein Mosaik lieferte und dass, wie Vasari[2]) bezeugt, Cavallini dabei

1) Unter dem Medaillon mit der Madonna stehen die Verse:
Virgo Deum complexa sinu servando pudorem
Virgineum matris fundans per saecula nomen
Respice compunctos animos miserata tuorum.

2) Vasari-Milanesi I, Seite 537.

der ausführende Künstler war. Giotto war der kunstsinnigen Familie Stefaneschi vielleicht schon während seiner Lehrzeit in Rom aufgefallen, und als neuer Ruhm von ihm aus Assisi nach Vollendung der ersten Bilder herüberdrang, wurde ihm der Auftrag zu teil, die Entwürfe für die Mosaikbilder in Trastevere anzufertigen. Leider ist das Werk in Trastevere das einzige, welches wir sicher mit Pietro Cavallini in Verbindung bringen können, da die Lebensbeschreibung dieses Künstlers bei Vasari ganz phantastisch ist und die ihm dort zugeschriebenen Werke teils ganz verschiedenen Stil haben, teils nachweisbar nicht von ihm sind. So können wir uns über Cavallinis selbständige Kunst kein Urteil bilden und nicht entscheiden, ob das Byzantinische in dem Mosaikstreifen von Trastevere auf seine Eigenart zurückzuführen ist, oder darauf, dass er sich in der allgemeinen Wirkung den byzanisierenden Mosaiken des 12. Jahrhunderts im oberen Hauptteil der Apsis anzuschliessen strebte.[1])

Von diesen Mosaiken aus lässt sich nun auch ein Zeitpunkt für Giottos früheste, die bisher besprochenen, Arbeiten in Assisi gewinnen. Wir werden nicht annehmen können, dass sie später sind als die im Jahre 1291 ausgeführten Arbeiten in Trastevere; denn namentlich die beiden Isaakbilder und die ersten Franzbilder zeigen die Kunst eines ganz jungen Mannes. Es ist dieselbe zarte Jugendlichkeit, dieselbe innige und keusche Empfindung darin, welche die frühesten Bilder Raphaels so anziehend machen. Und wie Raphael hält sich auch Giotto in diesen Bildern eng an die Form seines Lehrers, aber durchdringt diese mit seiner warmen Seele. In den Köpfen ist ein wahrhaft jungfräuliches, bezauberndes Leben, von dem man merkt, dass es dem Künstler ganz unwillkürlich gekommen ist. In Trastevere aber offenbart sich Giotto als ein reiferer Künstler, welcher zwar noch dieselbe Jugendlichkeit der Empfindung besitzt, so dass der Zwischenraum kein sehr grosser sein kann, aber doch schon Erfahrungen in der Kunst gesammelt und mehr Sicherheit gewonnen hat. Zum Vergleich haben wir ebenso sehr wie seine Jugendbilder in Assisi seine Werke vom zweiten römischen Aufenthalt gegen 1300 und noch spätere heranziehen müssen. Wir werden im folgenden sehen, dass Giotto vom 13. Franzbilde in Assisi

1) Vasari (Ed. Milanesi I, Seite 384) berichtet, dass der Papst Giotto bei seinem (zweiten) Aufenthalt in Rom als erstes Werk fünf Geschichten aus dem Leben Christi in der Tribuna der Peterskirche zu malen in Auftrag gab. Auch der vatikanische Nekrolog nennt dieses Werk und zwar unter den Stiftungen des Kardinals Giovanni Gaetano degli Stefaneschi, aber nicht als eine Arbeit Giottos. Sollte Vasari hier die Peterskirche mit S. Maria in Trastevere verwechselt und sein Gewährsmann gemeint haben, dass die Darstellungen aus dem Marienleben in der Tribuna der letzteren auf Giotto zurückgehen? Diese sind in der That sein erstes Werk in Rom.

an, vor dem wir die Betrachtung abgebrochen haben, eine schöne Reife seiner Kunst dokumentiert, welche mit der Kunst in Trastevere übereinstimmt. Wir dürfen also annehmen, dass Giotto die Zeichnungen zu den Trasteveremosaiken etwa in der Zeit machte, ehe er das 13. Franzbild begann, und in welcher er die Zeichnungen für die Bilder an den Oberwänden von Assisi lieferte. Ob Giotto zu diesem Zwecke nach Rom ging, oder ob er die Zeichnungen von Assisi aus dorthin sandte, lässt sich nicht mehr entscheiden.

* *

*

Wir haben in diesem Kapitel gesehen, wie Giotto aus der römischen Kunst hervorwächst. Vieles von seiner Kunstform war schon vor ihm in Rom vorhanden, und namentlich diejenige der drei dort im 13. Jahrhundert bestehenden Richtungen, an welche er unmittelbar anknüpfte, hatte manches schon vorgebildet; aber dennoch stehen ihre Werke tief unter ihm.[1]) Der Genius kam und nahm diese Form, welche der spärliche, degenerierte Überrest des klassischen Altertums war, auf. Mit seiner hohen künstlerischen Kraft brachte er, ohne sie zunächst viel zu ändern, wieder Ebenmaass und Schönheit hinein und erfüllte sie mit seinem gewaltigen Geiste.

1) Weitere Beweise für den Zusammenhang von Giottos Kunst mit Rom wird der zweite Band enthalten.



Abb. 116. Rom. S. Giovanni in Laterano.
Giotto: Papst Bonifaz VIII. verkündet den Anbruch des Jubeljahres 1300.

VI.

Giottos reife Werke in Assisi und Rom.

An der Stelle, an welcher wir die fortlaufende Betrachtung der Bilder aus der Franz-Legende aus künstlerischen Gründen unterbrochen haben, ist auch ein natürlicher Einschnitt; denn hier geht die eigentliche Seitenwand zu Ende, und das nächste Bild befindet sich schon auf dem Gurtbogen vor der Eingangswand. Die beiden Bilder aus der Geschichte des ägyptischen Joseph muss Giotto jedenfalls entworfen haben, ehe er die Franzbilder der letzten Arkade, das zehnte bis zwölfte, malte; denn sie stehen an der Oberwand über diesen. Vielleicht aber hat er die Entwürfe zu den Bildern aus dem Leben Christi in den beiden vordersten Arkaden

der linken Seitenwand und an der Fassade erst nach Vollendung des zwölften Franzbildes gemacht und ebenso die Vorzeichnung zu den Mosaiken Cavallinis in Trastevere. Durch diese Zwischenarbeit würde es sich erklären, dass zwischen der ersten Reihe der Franzbilder bis zum zwölften und den dann folgenden ein so bedeutender künstlerischer Unterschied ist, indem letztere eine Reife offenbaren, welche den ersteren noch abgeht. Der Künstler hätte sich dann an jenen Entwürfen und Vorzeichnungen noch weiter geschult und die volle Herrschaft über alle Mittel erlangt. Gleich das erste Bild der nun folgenden ist von erstaunlicher Vollendung.

Unter allen Kirchenfesten liebte Franz am meisten das Weihnachtsfest, und er hatte den lebhaften Wunsch, es einmal durch wirkliche Darstellung der Krippe von Bethlehem zu feiern. Es gelang ihm, dazu die Erlaubnis des Papstes zu erlangen. Im Jahre 1223 veranlasste er einen vornehmen Mann in Greccio, Namens Johannes, in einer Höhle des Waldes eine Krippe mit Stroh aufzustellen und einen Ochsen und einen Esel hin zu führen. „Herbei gerufen werden die Brüder, herzu kommt das Volk, der Wald schallt von den Stimmen wieder: und jene verehrungswürdige Nacht wird glänzend und festlich zugleich gemacht durch zahllose und helle Lichter, durch voll und einstimmig ertönende Lobgesänge. Da stand der Mann Gottes vor der Krippe, von frommer Liebe erfüllt, von Thränen besprengt und überströmend vor Freude. Es wird die Messe festlich gefeiert über der Krippe, der Levite des Herrn, Franziskus, singt das heilige Evangelium. Dann predigt er dem umstehenden Volke über die Geburt des armen Königs, den er, so oft er ihn bei Namen nennen wollte, in zarter Liebesempfindung den Knaben von Bethlehem hiess. Ein tugend- und wahrhafter Krieger aber, der aus Liebe zu Christus den weltlichen Kriegsdienst verlassen und in innigem, vertrautem Umgange dem Mann Gottes verbunden war, der Herr Johannes von Greccio, hat ausgesagt, er habe ein gar wohlgebildetes Knäblein in jener Krippe schlummern sehen; das habe der selige Vater Franziskus mit beiden Armen umfasst und, wie es geschienen, aus dem Schlummer erweckt. Und wahrlich, diese Vision des frommen Kriegers macht nicht allein die Heiligkeit dessen, der es gesehen, glaubhaft, sondern die Versicherung der Wahrheit beweist sie auch und die Wunder, die noch folgten, bestätigen sie.“

Gewiss muss Giotto durch diese poetische Erzählung Bonaventuras ergriffen worden sein, und er muss den Wunsch gehabt haben, ihr in seiner Darstellung zu folgen. Aber in feinfühliger Erkenntnis sah er ein, dass die Mittel seiner Kunst auch nicht entfernt dazu ausreichten nächtliches Waldesdunkel erhellt durch Fackeln und Lichter wiederzugeben.

Deshalb beschloss er bezüglich der Örtlichkeit ganz von Bonaventura abzuweichen, und verlegte den Schauplatz auf seinem dreizehnten Bilde in eine Kirche (Abb. 117). Das erscheint um so wunderbarer, als damals die Geburt Christi nach der Aussage des apokryphen

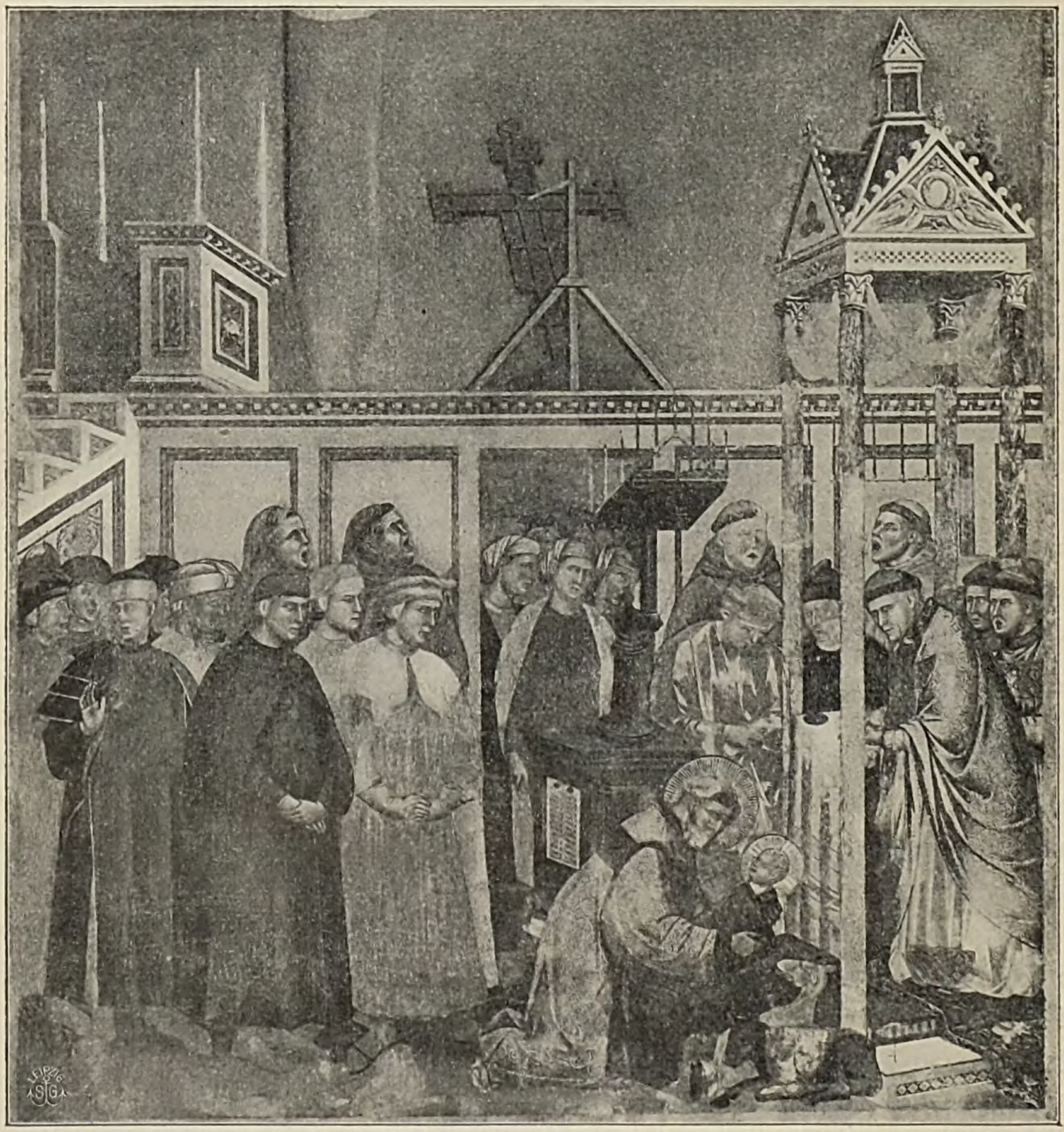


Abb. 117. Assisi. S. Francesco. Oberkirche.
Giotto: Die Weihnachtsmesse zu Greccio.

Evangeliums Jakobi, welches Maria auf dem Wege nach Bethlehem in einer Höhle von der Entbindung überrascht werden lässt,[1]) und nach byzantinischem Vorgange allgemein als in einer Felsenhöhle vor sich gehend dargestellt wurde, was sich ja auch in der Erzählung Bonaventuras

1) Thilo, Cod. apocryph. N. T. I, 159.

und der früheren Legenden ausspricht; denn in Anlehnung an das apokryphe Evangelium und an diese Darstellungen der bildenden Kunst lassen sie Franz die Krippe in einer Höhle des Waldes aufbauen, statt nach der Aussage der echten Evangelien in einem Stall. Die Verlegung in eine Kirche hatte auch noch den Vorzug, dass es gleich auf den ersten Blick zu erkennen ist, dass es sich um eine kirchliche Feier handelt, aber der springende Punkt in der Erzählung Bonaventuras, die möglichst überlieferungstreue Darstellung der Geburt Christi durch Franz, geht verloren. Diesen Verlust aber hat Giotto ersetzt durch eine äussere und innere Lebendigkeit bei der Wiedergabe der Scene, die weit über alles von der christlichen Kunst bisher Geleistete hinausgeht.

Schon in der Darstellung der Örtlichkeit ist ein erstaunlicher Fortschritt gegen früher zu verzeichnen. Wir haben den Chorraum einer Kirche vor uns und blicken in demselben nach dem Langhaus zu. Rechts steht der Altar mit seinem Ciborium, das etwas übereck gestellt ist, um durch seine perspektivische Ansicht die Raumwirkung zu erhöhen, links davon befindet sich ein aus Holz gearbeitetes Lesepult mit seinem Unterbau, wie es noch heute in den italienischen Kirchen im Gebrauch ist; an einer Seite des Unterbaues ist ein Anschlag mit Schriftzeichen befestigt. Nach rückwärts, nach dem Langhaus zu, wird der Raum durch hohe marmorne Chorschranken abgeschlossen, hinter denen das Langhaus zu denken, in Wirklichkeit aber blauer Himmel ist. Links ist an den Chorschranken nach dem Langhaus zu die Kanzel angebracht, auf deren vier Ecken vier Kerzen stehen, und zu welcher vom Chor eine Treppe emporführt. Über der Mitte der Chorschranken ist das Holzkruzifix befestigt, das sich nach dem Langhaus zu vorneigt und dessen Rückseite mit den es zusammenhaltenden Leisten wir sehen. Das alles ist mit überraschend gutem perspektivischen Verständnis gezeichnet, wir erhalten hier zum erstenmal wirklich den Eindruck eines Raumes. Der Baldachin des Ciboriums ist mit vier Dreieckgiebeln verziert und einer Laterne, die ebenfalls vier Giebel hat, alle Giebel sind mit gotischen Krabben besetzt. In dem vorderen unteren Giebelfeld sind in Relief zwei, einen Kranz haltende Engel abgebildet. Die allgemeine Form dieses Ciboriums entspricht denen des Arnolfo di Cambio in S. Cecilia und S. Paolo fuori le mura zu Rom, welche in den Jahren 1284 und 1285 gearbeitet wurden, und die Giotto jedenfalls während seiner Lehrzeit in Rom gesehen hat.

In dem so geschilderten Chorraum kniet vorn Franz im Diakonengewande neben der Krippe, aus welcher er das in einen Mantel gewickelte Kind heraus nimmt, während Ochs und Esel in ganz keiner Gestalt

davor liegen. Um den Altar und in dem ganzen Chor stehen Mönche und vornehme Männer, während man durch die Thür der Chorschranken die Frauen im Langhaus versammelt sieht. Franz wagt es kaum das Christuskind mit seinen Händen zu berühren und schaut es mit inniger Liebe an, während dieses, „ein gar wohlgebildetes Knäblein“, ihm freundlich zulächelt. Von allen Umstehenden scheint nur der Priester am Altar das Wunder zu gewahren, aber auch er drückt kein Erstaunen darüber aus, sondern scheint es als etwas Selbstverständliches hinzunehmen, dass bei einem so heiligen Mann wie Franz solche Wunder geschehen. Giotto weicht also auch hierin von Bonaventura ab; denn bei diesem erblickt allein Johannes von Greccio, von dem er nur sagt, dass er mit Franz innig verbunden, aber nicht, dass er Mönch oder Geistlicher war, das Wunder. Die anderen merken von dem Vorgang nichts, aber ihre Anteilnahme an der feierlichen Handlung des Gottesdienstes ist in wundervoller Weise geschildert von den laut singenden Mönchen zu den ganz in Andacht versenkten oder sich mit Blicken und leiser Handbewegung innerlich verständigenden vornehmen Männern und den in tiefer Seele ergriffenen Frauen. Unter den singenden Mönchen sind drei mit weit offenem Munde als Tenoristen und zwei mit mehr geschlossenem Munde als Bassisten charakterisiert. Die Andeutung der Stimmlage, welche auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck und auf den Reliefs von Lucca della Robbia so sehr bewundert wird, findet sich also schon hier bei Giotto. Auf seinen früheren Bildern hatte Giotto noch nicht recht verstanden den organischen Zusammenhang zwischen Kopf und Körper herzustellen, zuerst hatte er die Köpfe zu gross, dann zu klein gebildet; hier und auf den folgenden Bildern aber hat er gerade das richtige Verhältnis getroffen, und seine Gestalten sind zum erstenmal völlig aus einem Guss, die Bewegung jedes Körperteils wird durch die anderen bedingt, und die Gewänder haben natürlichen Fall. Zum erstenmal auch gehen hier die Muster an der Altardecke und bei den Priestergewändern des Franz und des Geistlichen am Altar nicht mehr ungehindert über die Falten hinweg, sondern werden durch sie in natürlicher Weise gebrochen. —

Als Franz sich einige Zeit in die Einsamkeit auf einen Berg zurückziehen wollte, und sich zu krank und schwach fühlte, um zu Fuss hinauf zu steigen, liess er sich von einem Bauern zu Esel hinauf führen. In der brennenden Mittagshitze empfand der Bauer einen quälenden Durst, an dem er fast zu sterben meinte, aber nirgends war eine Quelle zu sehen. „Ohne Zaudern sprang der Mann Gottes vom Esel ab, beugte die Knie zur Erde, streckte die Hände zum Himmel empor und hörte

nicht auf zu beten, bis er wusste, er sei erhört. Als endlich das Gebet zu Ende, sprach er zum Manne: Eile zum Felsen, dort wirst du lebendiges Wasser finden, das dir in dieser Stunde mitleidsvoll Christus aus dem Stein zum Trinken hervorrief."

Giotto musste auf seinem vierzehnten Bilde (Abb. 118) Gebet und Trinken des Durstigen abweichend vom Text als gleichzeitig darstellen. Dadurch wird die Begier des Verschmachtenden nur um so deutlicher. Man meint, er hätte es gar nicht erwarten können, bis der Quell hervorsprudelt, und sich sofort darauf gestürzt. In einer felsigen Landschaft kniet Franz, die Hände betend zum Himmel emporgestreckt und den Blick voller Inbrunst nach oben gerichtet. Die Intensität des Gebetes ist niemals in der Kunst überzeugender dargestellt worden als durch Giotto. Das Gebet ist bei ihm kein dringendes, ungestümes Fordern, sondern ein inniges Bitten aus vollster Überzeugung, dass der Gebetene alles geben und gewähren kann, was er will; es ist Kraft der Seele und der herrlichste Ausdruck des Glaubens. Berühmt ist Vasaris begeisterte Äusserung über die Figur des Dürstenden, die eine lebende Person zu sein scheine. Und doch kommen schon ganz ähnliche Figuren auf einer byzantinischen Miniatur des 9. Jahrhunderts vor, in dem prächtigen Manuskript der Predigten des heiligen Gregor von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek. Dort sind es drei Israeliten, welche begierig das von Moses aus dem Felsen geschlagene Wasser trinken.[1]) Da solche Figuren in der byzantinischen und überhaupt mittelalterlichen Kunst immer wiederholt werden, ist es nicht unmöglich, dass Giotto ein Beispiel davon gesehen und sich daran angelehnt hat. Er nahm, wie wir noch häufig sehen werden, Motive ganz unbefangen von früheren Kunstwerken herüber, aber wie auch sonst, hat er das Motiv des Trinkens ganz mit seinem eigenen Geist erfüllt. Es ist sehr natürlich, wie der Bauer sich niedergeworfen hat, Hände und Füsse gegen den Erdboden stemmt und gierig aus der Quelle trinkt. Links stehen zwei Ordensbrüder wartend neben dem Esel. Sie unterhalten sich nur mit den Blicken über das Ereignis, aber diese sind so beredt, dass diese Figuren zu den grössten Wundern an seelischer Belebung gehören, welche die Kunst überhaupt hervorgebracht hat. Die Mönche zeigen sich in ihrer gelassenen Ruhe kaum erstaunt, weil der Künstler nach demselben Gedanken wie auf dem vorigen Bilde sagen wollte, dass sie bei ihrem heiligen Ordensoberen an Wunder gewöhnt waren. Der

1) Abbildung in meiner Kunstgeschichte des Altertums und des Mittelalters bis zum Ende der romanischen Epoche, Seite 381. Der Kodex hat in der Pariser Nationalbibliothek die Nummer gr. 510.



Abb. 118. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto: Wunderbare Tränkung des Durstigen.

Esel ist von solcher Natürlichkeit, als hätte ihn ein Maler vollendeter Kunstzeiten geschaffen. Die Felslandschaft bleibt nur Andeutung. Dennoch sehen die Felsen, die mit viel zu kleinen Bäumen bestanden

sind, mehr nach wirklichen Bergen aus, als auf den meisten späteren Trecentobildern, auf denen sie immer nur wie grosse Steine erscheinen. —

Als Franz von seinem Kloster bei S. Maria Porziuncula einst auszog, um zu predigen, kam er in die Nähe von Bevagna. Vor dem Ort fand er eine grosse Menge von Vögeln verschiedenster Art beisammen. Plötzlich kam ihm der Gedanke, sie anzureden wie vernunftbegabte Wesen. Er hiess seine Brüder zurückbleiben und näherte sich ihnen. Sie flogen nicht auf, sondern „erwarteten ihn und wandten sich zu ihm, so dass die, welche auf den Gesträuchen waren, die Köpfchen senkten, als er sich ihnen näherte, und in ungewohnter Weise sich nach ihm hinrichteten, bis er zu ihnen heran schritt und sie alle eifrig ermahnte, das Wort Gottes zu hören', indem er sprach: ‚Meine Brüder Vögel, gar sehr müsst ihr euren Schöpfer loben, der euch mit Federn bekleidet und die Flügel zum Fliegen gegeben hat; die klare Luft wies er euch zu und regiert euch, ohne dass ihr euch zu sorgen braucht.‘ Als er ihnen aber dies und ähnliches sagte, begannen die Vögel in wunderbarer Weise, ihre Freude bezeugend, die Hälse zu recken, die Flügel auszubreiten, die Schnäbel zu öffnen und aufmerksam auf ihn zu schauen. Er selbst aber in wunderbarer Glut des Geistes schritt mitten durch sie hin und berührte sie mit seinem Gewande; und dennoch bewegte sich keiner von der Stelle, bis er das Zeichen des Kreuzes machte und ihnen mit dem Segen des Herrn die Erlaubnis gab. Da flogen sie alle zugleich von dannen. Dies alles sahen die Genossen, die am Wege warteten. Als der einfältige und reine Mann zu ihnen zurückgekehrt war, begann er sich selbst der Nachlässigkeit zu zeihen, dass er bisher den Vögeln noch nicht gepredigt habe.“ Die Vögel sind auf dem fünfzehnten Bilde unter einem grossen Baum versammelt. Franz beugt sich zu ihnen nieder, und in seiner liebevollen Geberde liegt die Anrede, dass sie seine Brüder seien. Nicht gewaltig redet er zu ihnen, sondern mit halblauter Stimme spricht er warme, herzliche und einfache Worte, das zeigt der Ausdruck seines Gesichts, das zeigt die Bewegung seiner Hände. Nicht wie es bei Bonaventura heisst, warten die Brüder entfernt von ihm, sondern einer von ihnen steht dicht hinter ihm und hebt staunend die Hand. Bei allen Scenen hat Franz, wenn nicht eine Mehrzahl von Brüdern, so doch wenigstens einen bei sich, gerade so wie der Heiland auf den altchristlichen Bildern hoch oben an den Wänden von S. Apollinare nuovo zu Ravenna immer das feierliche Gefolge mindestens eines Jüngers hat. Durch diese Begleitung wollte Giotto nicht nur die Bedeutung des Franz herausheben, sondern,

gleichwie der Künstler in Ravenna, benutzt er diese Figur, um durch ihre Anteilnahme die Handlung deutlicher erkennbar zu machen.

Die Ereignisse, welche die beiden letztgenannten Bilder behandeln, werden von Bonaventura schon an einer früheren Stelle berichtet. Giotto aber sparte sie, in weiser Absicht wahrscheinlich, für die beiden Felder neben den Thüren auf, einerseits weil diese schmaler sind als die übrigen und sie daher mit ihren wenigen Figuren am besten hineinpassen,[1]) andererseits weil diese Bilder an der Fassadenwand aus der ganzen Kirche gesehen werden konnten und die wenigen Figuren auch auf grössere Entfernung kenntlich blieben. —

Als Franz einst zur Predigt in der kleinen Abruzzenstadt Celano weilte, lud ihn einer der Vornehmen des Ortes „in demütig bittender Frömmigkeit" dringend ein, zur Mahlzeit in sein Haus zu kommen. Während des Tischgebetes kam Franz die Erleuchtung, dass sein Wirt binnen weniger Augenblicke sterben würde. Er rief ihn beiseite und forderte ihn auf zu beichten und sich auf den Tod vorzubereiten; denn er werde nicht hier, sondern anderswo essen. Der Mann glaubte ihm, beichtete dem Begleiter des Franz und setzte sich ruhig mit den anderen zu Tisch. Bevor er aber einen Bissen berührte, sank er plötzlich um und hauchte den Geist aus. Der eigentliche Kern der Erzählung, dass Franz den Tod prophezeit hat, lässt sich bildlich nicht ausdrücken. Für denjenigen freilich, der die Geschichte weiss, hat Giotto es auf seinem sechzehnten Bilde (Abb. 119) durch die Handbewegung des Franz wunderbar deutlich gemacht. Auch dass in dem Umsinkenden ein edler und guter Mensch plötzlich dahingerafft wird, und nicht einen Sünder die verdiente Strafe ereilt, was zu vermuten für den unbefangenen Betrachter des Bildes am nächsten läge, war sehr schwierig durch die Kunst auszudrücken. Dennoch ist es Giotto in geistreicher Weise durch den tiefen Schmerz aller Umstehenden und durch die sympathische Erscheinung des Sterbenden gelungen. Die Frauen des Hauses, Diener und die Nachbarn sind herbeigeeilt und umgeben in dicht gedrängter Gruppe den Toten. Eine ihm besonders nahestehende Frau hat sich neben ihm niedergeworfen, umfasst sein Haupt und forscht begierig mit dem Blick, ob das Entsetzliche denn wirklich wahr sei. Eine andere ist ebenfalls auf die Knie gesunken und krallt in heftigem Schmerz die Finger in die Wangen. Bei einigen Frauen hinter ihnen hat sich das Haar gelöst, wodurch die Eile ihres Herbeilaufens gezeigt werden soll. Die eine von ihnen ringt die Hände und schaut dem Toten verzweifelt

1) Thode S. 140.

in das Gesicht, die zweite will die zu Häupten knieende stützen, und in dem Antlitz der dritten sind Schmerz und Neugier gemischt. Auch in den Gesichtern der anderen Umstehenden spiegelt sich das traurige Ereignis. In dem schönen Antlitz des Toten liegt die ruhige und fromme Ergebenheit, mit welcher er die Verkündigung des Franz aufgenommen

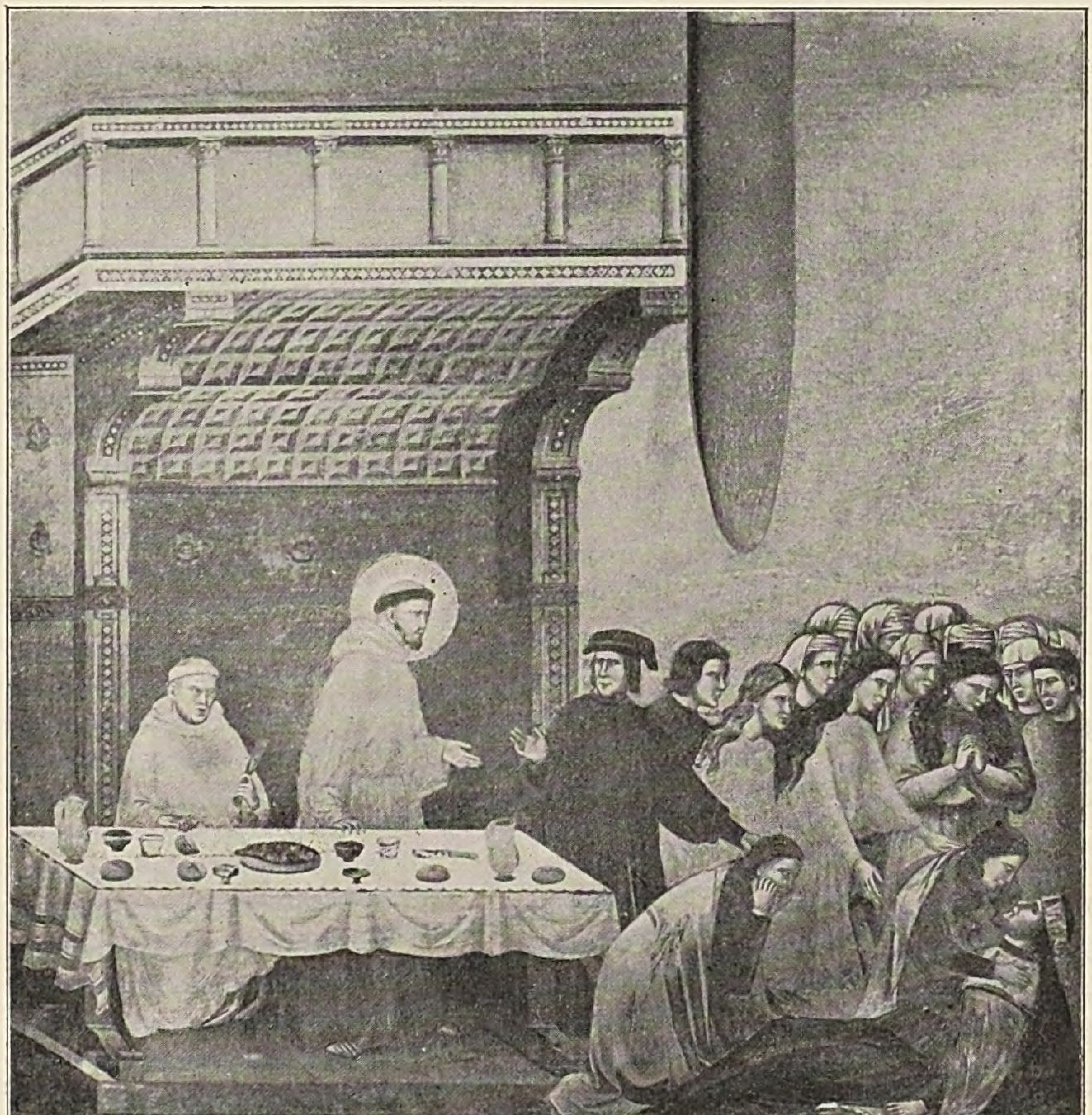


Abb. 119. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto: Tod des Gastgebers in Celano.

hatte, dem halbgeöffneten Munde scheint gerade der letzte Hauch des Atems zu entschweben, und man erhält die Gewissheit, dass er mit dem Bewusstsein gestorben ist, in einem besseren Jenseits zu erwachen. Wie schwierig war die Aufgabe, so intime seelische Zustände darzustellen, und wie wundervoll hat Giotto sie gelöst! Diese ganze auf der rechten Seite des Bildes befindliche Gruppe wird mit Franz und seinem

Begleiter auf der linken Seite durch die Figur eines fein gekleideten Mannes verbunden, der Franz aufzufordern scheint, hier zu helfen. Er wendet dem Heiligen seinen Blick zu, weist mit der linken Hand auf den Toten und streckt die Rechte gegen Franz aus. Dieser aber erhebt die linke Hand, als wenn er sagen wollte, ich habe es vorausgesagt und vorausgewusst, ich darf in das von Gott gesandte Geschick nicht eingreifen. Gleichzeitig aber ist er ganz durchdrungen von dem schmerzlichen Gefühl, der Verkündiger einer für die Zurückbleibenden so traurigen Wahrheit gewesen zu sein. In treffendem Gegensatz zu ihm ist sein Ordensbruder ruhig sitzen geblieben und hält ein Messer in der Hand, als könnte er sich von den Genüssen der Tafel noch nicht trennen. Der Tisch mit den Speisen und dem Speisegerät ist sehr natürlich dargestellt. Das Haus ist durch eine Art von architektonisch reich geschmücktem Baldachin hinter dem Tisch angedeutet.

In den letztgenannten vier Bildern verbindet sich die Wahrheit und Ehrlichkeit der Schilderung mit den höchsten Anforderungen künstlerischer Gestaltung innerhalb der Grenzen, welche Giotto seiner Kunst steckte. Welch ungeheuren Schritt die Kunst in Giotto that, darüber belehrt uns neben allem anderen seine Darstellung der Hände. Wie leblos sind diese noch auf den Bildern Cimabues, ein runder Teller mit fünf unbeweglichen Stöcken daran, und dann plötzlich bei Giotto diese Sprache der Hände! Schon auf seinen früheren Bildern tragen die Hände viel zum Ausdruck der Figuren bei, aber erst auf den letztgenannten vier Gemälden erreicht er darin die hohe Vollendung, die in der Kunst niemals wieder übertroffen worden ist. —

Da Franz von Innocenz III. nur eine mündliche Bestätigung seines Ordens erhalten hatte, musste er sich bei dem Thronwechsel dem neuen Papst Honorius III. vorstellen. Bei dieser Gelegenheit soll er auch zuerst mit dem Kardinal Hugo von Ostia, dem späteren Papst Gregor IX., seinem eifrigen Gönner, in engere Beziehungen getreten sein. Bonaventura erzählt, dass er sich auf die Predigt, welche er vor dem Papst halten wollte, sorgfältig vorbereitete und sie auswendig lernte. Als er aber vor der hohen Versammlung stand, verliess ihn das Gedächtnis, und er konnte kein Wort hervorbringen. Demütig gestand er ein, wie es ihm erging, dann aber predigte er aus dem Stegreif oder vielmehr unter Eingebung des heiligen Geistes mit einer solchen Macht, dass die ganze Versammlung aufs tiefste ergriffen wurde. Der Papst sitzt auf Giottos siebzehntem Bild (Abb. 120) in einer schönen gotischen Halle auf seinem Thron, umgeben von sechs Würdenträgern, unter denen der rechts neben ihm wohl Kardinal Hugo von Ostia sein soll. Ganz links auf dem Bilde

steht Franz, und vor ihm sitzt auf dem Boden sein Begleiter, das Haupt nachdenklich in die Hand gestützt. Um das Vergessen der Predigt anzudeuten, lässt Giotto den Heiligen mit dem Daumen der rechten Hand, sich anschuldigend, auf sich selbst zeigen. Diese Geberde verbindet sich mit der Stellung am äussersten Rande auf dem Bilde zum Ausdruck

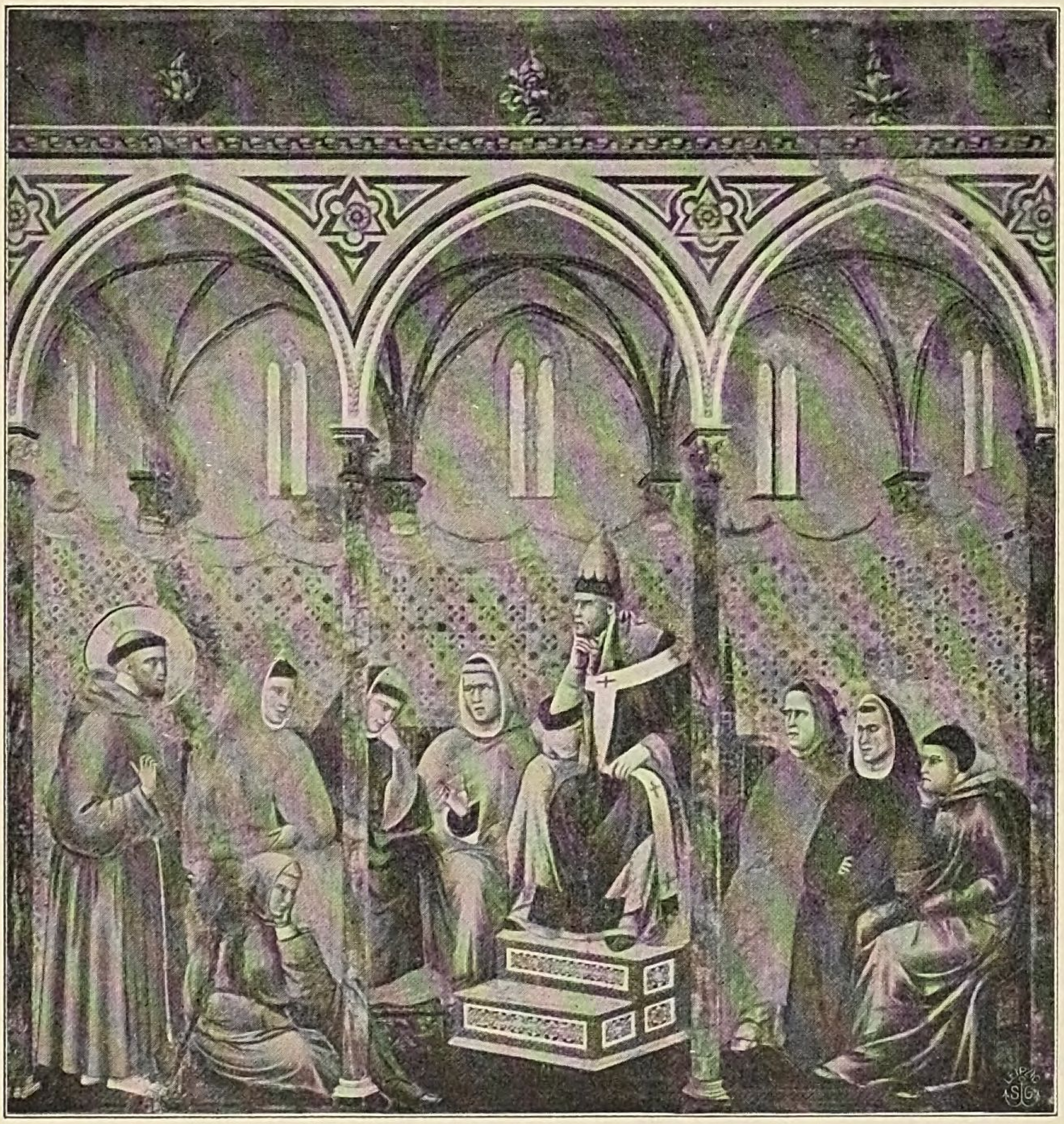


Abb. 120. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto: Franz predigt vor Honorius III.

des bescheidenen und demütigen Auftretens dem Oberhaupt der Kirche gegenüber; dazu kommt der Ausdruck des Gesichtes: In schlichten Worten, die getragen werden von der tiefsten Empfindung des Herzens, bringt Franz seine Gedanken vor, als unterbreitete er sie einem höheren Richter. Wie sehr es aber zündet, was er sagt, das beweisen die Hörer, ja der Künstler hat darin sogar etwas zu viel gethan. Vielleicht glaubte

er, da er die Gestalt des Franz in dem bescheidenen Rahmen des Minoritenbruders hielt, den Eindruck seiner Rede um so nachdrücklicher betonen zu müssen. Der Papst streckt den Kopf, dessen Kinn er mit der Hand stützt, vor, runzelt die Stirn und kneift die Augen in angestrengtem Nachdenken zusammen. In ähnlicher Weise geben auch die meisten seiner Begleiter dem Zuhören einen gar zu intensiven Ausdruck. Trotz der Vollendung der vorigen Bilder zeigt es sich in diesem Bilde doch wieder, dass der Künstler in der jungen, erst durch ihn geschaffenen Kunst noch nicht ganz sicher war. —

Franz hatte seinen grössten Schüler, Antonius, niemals persönlich gesehen. Dieser war zwar auf dem Kapitel von 1220 in Assisi gewesen, aber war als damals noch gänzlich unbekannter Bruder von Franz nicht bemerkt worden. Franz hatte den lebhaften Wunsch vor seinem Tode Antonius, der so Grosses in Frankreich wirkte, zu erblicken. Als Antonius auf einem Provinzialkapitel zu Arles über die Inschrift auf Christi Kreuz „Jesus Nazarenus rex Judaeorum" predigte, wurde Franz körperlich nach Arles mitten in die Versammlung geführt. Ein Bruder, Namens Monaldus, bemerkte ihn, wie er schwebend mit gleichsam am Kreuz ausgestreckten Armen den heiligen Antonius und die Versammlung segnete. Als er es später den anderen erzählte, glaubten sie es gern; denn sie alle waren in dem Augenblick von tiefster religiöser Wonne erfüllt gewesen. Giotto lässt auf seinem achtzehnten Bilde den heiligen Antonius links etwas erhöht vor den Brüdern stehen, er hat die Hände in die Ärmel gesteckt und hält sich ganz ruhig, allein auf die Kraft des Wortes ohne Hinzunahme von Geberden vertrauend. Die Brüder sitzen regellos verteilt, teils auf Bänken, teils auf dem Fussboden, teils auf dem Podium, auf welchem Antonius steht. Durch diese unregelmässige und willkürliche Anordnung wollte der Künstler möglichst natürlich wirken. Monaldus, der vorn ganz links sitzt, sieht nach der Thür, wo Franz mit ausgebreiteten Armen, mit der rechten Hand segnend, erscheint. Von den Übrigen scheint nur noch Antonius ihn zu bemerken oder wenigstens seine Nähe zu ahnen; denn er wirft einen zweifelnden Blick nach der Thür. Nach dem Text Bonaventuras hätte diese Scene schon früher an neunter Stelle hinter der Vision des Thrones dargestellt werden müssen. Ihre Versetzung neben die Predigt vor Honorius ist nicht glücklich; denn auf diese Weise stehen zwei Predigten nebeneinander, und die Darstellung einer Predigt ist schon an und für sich ein undankbarer Vorwurf für die Kunst und kaum jemals gut gelungen. Auch Giotto ist daran gescheitert: auf dem Honoriusbilde hat er die Aufmerksamkeit der Zuhörer so gesteigert, dass

sie fast karikiert erscheint, auf dem Antoniusbilde dagegen sind die Zuhörer zu gleichgültig. Er fühlte wohl auch das Unbefriedigende des Gegenstandes, deshalb hat er beide Predigtbilder durch besonders schöne Architekturen interessanter zu machen gesucht. Auf dem Honoriusbilde gewährt er dem Betrachter einen perspektivisch gar nicht ungeschickt ausgedrückten Einblick in eine gotische Halle von edlen Verhältnissen, deren Wände mit Teppichen behängt sind. So weit reichte seine perspektivische Erkenntnis noch nicht, die Linien des Raumes vorn am Rande des Bildes verschwinden zu lassen, sondern er gab auch noch eine Frontansicht der Halle, die auf diese Weise wie eine offene Loggia aussieht. Die Vorderseite ist nach Art der römischen Marmorarii verziert. In anderer Weise sucht er sich mit der für ihn noch unüberwindlichen Schwierigkeit, einen Innenraum wirklich darzustellen, auf dem Antoniusbilde abzufinden. Hier sind die Hinterwand und die linke Seitenwand des Raumes dargestellt, die Vorderwand und die rechte Seitenwand fehlen und die Decke ruht baldachinartig auf halben Rundbögen, welche von der Hinterwand aus vorkragen. Die Hinterwand hat drei Spitzbogenarkaden, von denen die mittelste die Thür bildet, während die beiden seitlichen je zwei gekuppelte, durch je ein Säulchen getrennte, spitzbogige Fenster enthalten. Die Wände sind mit Mosaik nach Art der römischen Marmorarii und mit Ornamenten verziert. Auch in diesen Baulichkeiten offenbart sich wieder die hervorragende architektonische Begabung des jungen Künstlers. —

Den höchsten Gipfel in der Parallelstellung des Franz zu dem göttlichen Stifter der christlichen Religion erreicht die Legende in der Erzählung von seiner Stigmatisation. Auch das vorausgehende Ereignis ist dem Leben Christi nachgebildet. Als Franz zwei Jahre vor seinem Tode auf dem Berge Alvernia weilte, betete er besonders inbrünstig und forschte nach dem Willen Gottes, was noch ferner mit ihm geschehen solle. Er erhielt durch Aufschlagen der Bibel nur eine undeutliche Antwort; nur so viel konnte er erkennen, dass er zu grossen Schmerzen ausersehen sei. Er erklärte, wie Christus bei dem Gebet auf dem Ölberg, sich sofort bereit, alles auf sich zu nehmen, alle Angst der Seele und alle Schmerzen des Körpers, er bat nur, dass ihm der Wille seines himmlischen Vaters offenbart werde. Dann erschien ihm ein Seraph, der aus den Höhen des Himmels herabkam, und zwischen den Flügeln erkannte er das Abbild eines gekreuzigten Menschen. „Zwei Flügel erhoben sich über seinem Haupte, zwei waren zum Fliegen ausgespannt, zwei andere aber verhüllten den ganzen Körper. Da er dies sah, erschrak er heftig, und eine Freude gemischt mit Trauer kam über sein

Herz. Denn er ward fröhlich ob des anmutvollen Anblicks, da er sah, dass Christus selbst in der Gestalt des Seraph ihn anblickte; aber die Kreuzanheftung durchschnitt seine Seele mit dem Schwert mitleidigen Schmerzes. Er verwunderte sich über die Maassen über den Anblick der so unerforschlichen Erscheinung: wohl wissend, dass die Schwäche des Leidens so gar nicht übereinstimmt mit der Unsterblichkeit des seraphischen Geistes. Endlich, da Gott es ihm offenbarte, erkannte er daraus, dass eine solche Erscheinung durch göttliche Vorsicht seinen Blicken sich darbiete, damit er als Freund Christi vorauserkenne, dass er nicht durch das Martyrium des Fleisches, sondern durch die Brunst des Geistes ganz zur Ähnlichkeit des gekreuzigten Christus verwandelt werden solle.“ Bonaventura dürfte in seiner Deutung kaum die richtige Meinung der Legende getroffen haben. Die Eigenart der Erscheinung bedeutet vielmehr, dass Franz in seinem Erdenleben noch grosse körperliche Leiden würde durchzumachen haben, darauf verweist ja auch das kurz vorhergehende Bibelorakal, dass er aber trotzdem in seinem Herzen die Seligkeiten eines Seraph empfinden und nach seinem Tode selber zum Seraph würde verklärt werden, wie ja auch Dante ihn in ganz richtiger Empfindung den Seraphischen nennt. Die sichtbare symbolische Verkörperung der vorausgesagten Leiden sind die Spuren, welche die Erscheinung an seinem Körper zurücklässt. Nach ihrem Verschwinden nämlich bildeten sich an seinen Händen und Füssen Auswüchse in der Gestalt von Nägeln, welche diese Teile durchbohrten, in seiner rechten Seite aber entstand eine blutende Wunde wie von einem Lanzenstich.

Häufiger als die anderen Scenen aus der Legende des Franz ist diese vor Giotto von der Kunst dargestellt worden,[1]) aber auch hier war zu deren wirklich künstlerischer Gestaltung fast alles für Giotto auf seinem neunzehnten Bilde übrig geblieben (Abb. 121). Auf einsamer Felsenhöhe neben einer kleinen Kapelle ist Franz im Gebet niedergesunken, während der ihn wie gewöhnlich begleitende Bruder neben einer tiefer liegenden Kapelle eifrig in einem Andachtsbuche liest. Da erscheint ihm Christus mit kreuzförmig ausgebreiteten Armen und sechs Seraphflügeln. Nicht wie es in der Legende heisst, lässt Giotto die Wundmale erst nachträglich entstehen, das hätte sich der Darstellung entzogen, und sogar die Kunst vor ihm hatte schon Erscheinung und Stigmatisation gleichzeitig abgebildet. Wundervoll ist die erhabene Grösse der Glaubenszuversicht, mit welcher Franz, ganz durchdrungen von der hohen Weihe des göttlichen Augenblickes, die Wundmale empfängt, indem er den

1) Thode S. 150.

Kopf und die Hände gegen die Erscheinung erhebt, und von den Händen und Füssen und aus der Seite Christi Strahlen nach den gleichen Stellen am Körper des Franz schiessen. Weder auf diesem noch auf den folgenden Bildern, noch überhaupt in der Kunst sind die Male nach der Beschreibung Bonaventuras als Nägel, sondern immer sind sie als einfache



Abb. 121. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Stigmatisation des Franz.

Wunden gebildet. In der stark verlöschten Figur Christi ist doch noch unendliche Fülle liebevollen Segnens zu erkennen. Das Bild ist sehr fleckig geworden, auch der Bruder und das Gesicht des Franz sind dem Verlöschen nahe. — —

In den Bildern der Weihnachtsmesse zu Greccio, der Tränkung des Dürstenden, der Vogelpredigt, des Todes des Edlen von Celano, der Stigmatisation hat Giotto eine solche Höhe erreicht, dass sie zu den

besten Werken zählen, die er überhaupt geschaffen hat. Von dem folgenden Bilde an aber kommt ein anderer Ton in die Darstellung. Giotto fühlt eine so grosse künstlerische Kraft in sich, dass es ihm nicht mehr genügt, seine Bilder, wie auf den meisten früheren und zwar gerade auf den besten, mit wenigen Figuren auszustatten, sondern er versammelt einen möglichst zahlreichen Chor derselben. Dadurch schwächt er aber die Wirkung der Bilder ab, da nicht immer der Gegenstand interessant genug ist, um die Teilnahme so vieler Personen genügend zu variieren. Letzteres wäre nun allerdings auf dem zunächst folgenden zwanzigsten,[1]) welches den Tod des Franz darstellt, der Fall gewesen, aber Giotto mochte sich durch die ungewohnte Vielzahl der Figuren beengt und behindert fühlen; denn das Bild entspricht nicht voll der herrlichen Schilderung, welche Bonaventura vom Tode des Heiligen entwirft. Daher spare ich die Mitteilung dieser lieber für das schöne Gemälde gleichen Gegenstandes in S. Croce zu Florenz auf, wo Giotto der Legende Bonaventuras im bildlichen Ausdruck voll gerecht wird. Auf dem Bilde in Assisi liegt der Heilige im Vordergrund tot ausgestreckt, Brüder knieen und hocken um ihn, ihm schmerzlich ins Antlitz blickend oder Hände und Füsse küssend. Hinter der Leiche steht eine sehr zahlreiche Versammlung von Geistlichen und Mönchen, die alle betrübt auf den Toten niederschauen. Das wirkt eintönig. Auf der oberen Hälfte des Bildes wird die Seele des Franz als Halbfigur in einem Kreismedaillon von vier Engeln emporgetragen, sechs andere Engel fliegen als Begleitung zu den Seiten. Wie in der Figurenzahl ändert Giotto seinen Geschmack auch nicht glücklich in den Proportionen der menschlichen Gestalt. Er bildet die Köpfe auf diesem und den folgenden Gemälden viel kleiner und reckt die Figuren in die Länge. —

Auf dem einundzwanzigsten Bilde hat Giotto eine Vereinigung zweier Vorgänge versucht, welche weit entfernt voneinander sich zutrugen und keine Beziehung zu einander haben. Bonaventura erzählt: „Minister der Brüder in der Terra laboris war damals ein Bruder Augustinus, ein Mann, durchaus heilig und gerecht; dieser, zur letzten Lebensstunde gelangt, rief plötzlich, nachdem er schon lange die Sprache verloren, so dass die Umstehenden es hörten, und sprach: ‚Erwarte mich, Vater, erwarte mich; siehe, schon komme ich mit Dir.‘ Als aber die Brüder fragten und sich sehr verwunderten, zu wem er so redete, antwortete er kühn: ‚Seht ihr nicht unseren Vater Franziskus, der gen Himmel geht?‘ und sogleich folgte seine Seele, aus dem Fleische wandernd, dem heiligen

1) Ein grosser Teil dieses Bildes ist fast verlöscht.

Vater. — Der Bischof von Assisi hatte einer Wallfahrt halber sich nach dem Oratorium des Michael auf dem Berg Garganus begeben; ihm erschien der selige Franz in der Nacht seines Hinscheidens und sprach: ‚Siehe, ich verlasse die Welt und gehe gen Himmel.‘ In der Frühe sich erhebend, erzählte der Bischof den Genossen, was er gesehen, und nach Assisi zurückgekehrt, erfuhr er mit Bestimmtheit auf sein eifriges Nachforschen, dass in jener Stunde, in welcher es ihm durch die Vision bekannt geworden, der selige Vater aus dieser Welt gewandert war.“ Diese beiden Scenen, die keine andere Beziehung als einen gemeinsamen Mittelpunkt haben, hat Giotto auf einem Bilde vereinigt, und noch unglücklicher ist es, dass er diesen gemeinsamen Mittelpunkt, die Himmelfahrt des heiligen Franz, nicht einmal auf demselben Bilde dargestellt hat, sondern beide Scenen sich auf das vorhergehende Bild und das dort von Engeln emporgetragene Medaillon mit der Seele des Franz beziehen lässt. Das ist ohne Erklärung aus dem Gemälde nicht zu erkennen, und selbst, wenn der Beschauer besonders darauf aufmerksam gemacht wird, stört diese Nutzbarmachung des einen Bildes für das folgende doch noch. Den Hauptteil des Gemäldes nimmt der Tod des Augustinus ein, der merkwürdigerweise in einer Kirche vor sich geht, wodurch Giotto wohl andeuten wollte, dass es sich um eine wunderbare, mit der Religion in Zusammenhang stehende Begebenheit handelt. Wie schon bei der Predigt des Franz vor Honorius und bei der Predigt des Antonius sucht auch hier Giotto durch schöne und reiche Architektur für andere Mängel zu entschädigen. Die Kirche ist im Durchschnitt dargestellt, sie hat drei Schiffe, das Mittelschiff ist mit rundbogigen Kreuzgewölben, die Seitenschiffe sind mit Halbtonnen gedeckt. In letzterem Motiv kann wohl kaum eine Beziehung zu Frankreich gesehen werden, wo es bei romanischen Kirchen einheimisch ist, sondern Giotto hat wahrscheinlich aus Raumersparnis die Seitenschiffe so schmal gemacht, dass nur Platz für Halbtonnen übrig blieb, wenn die Architektur nicht kleinlich wirken sollte. Dach und Giebel der Kirche sind reich verziert mit Statuen und Rundbogenfriesen. In diesem Kirchenraum steht das Lager des Augustinus, auf welchem der Sterbende sich noch einmal erhoben hat; er streckt die Arme und den Kopf mit dem vortrefflichen Ausdruck sehnsüchtigen Verlangens gegen das vorige Bild und die dort dargestellte Himmelfahrt des Franz aus. Die um das Lager versammelten Brüder geben staunender Frage sehr lebendigen und doch gehaltenen Ausdruck; einer erblickt die Erscheinung ebenfalls und fasst sich erstaunt mit der Hand nach dem Kopf; ein ihm gegenüber Stehender wendet den Rücken nach der Erscheinung und richtet sich daher mit besonders lebhafter Frage an

ihn. So hat Giotto alles gethan, um die Beziehung auf das vorige Bild wenigstens so deutlich zu machen, als es anging. Besonders unglücklich ist die Art, wie der schlafende Bischof angebracht wird; der Raum mit seinem Lager ist neben und hinter die Kirche eingezwängt, so dass der untere Theil der Figur des Liegenden von dieser abgeschnitten wird. In dem Bischof ist die Beziehung auf das vorige Bild, trotz des halb erhobenen Kopfes, gar nicht zu erkennen. —

Fast wie eine Ermüdung in der Arbeit an der langen Folge mutet es uns an, dass Giotto auf dem zweiundzwanzigsten Bilde die Komposition des zwanzigsten fast genau wiederholt (Abb. 122). Dieses Gemälde schildert die Bekehrung des ungläubigen Thomas der Franz-Legende, der in dieser den Namen Hieronymus trägt und ein Edelmann aus Assisi ist. Die Brüder, welche die Exequien vollziehen, zahlreiche Mönche, Volk und ein Soldat umstehen die ausgestreckt liegende Leiche, vor welcher Hieronymus kniet, die linke Hand in die Seitenwunde legend, während er mit der rechten das Gewand darüber lüftet. Der Kirchenraum wird durch einen Querbalken in der Mitte des Gemäldes angedeutet; auf diesem sind angebracht, sich nach vorn überneigend: in der Mitte ein Kruzifix, mit den Halbfiguren Gottes, der Maria und des Johannes an den drei oberen Armen, und zu den Seiten links ein Madonnenbild, auf welchem die Mutter das Kind noch in byzantinischer Weise gerade vor sich hält, rechts eine Holzstatue des Erzengels Michael. Vom oberen Rande des Bildes, wie von der darüber gedachten Decke herabkommend, hängen eine Krone mit Lichtern und eine Glocke oder Quaste herab. So suchte Giotto wieder anders, aber auch in naiver Art, die Vorstellung eines Innenraumes zu erwecken. Man sieht, wie er mit diesem für ihn noch unlösbaren Problem rang. —

Am Morgen nach dem Tode wurde die Leiche von Porziuncula nach Assisi hinauf gebracht, um dort nach dem Willen des Heiligen auf dem Richtplatz beerdigt zu werden. Als die Leiche, begleitet von einer grossen Menge von Mönchen und Volk, unter geistlichen Gesängen vor der Kirche S. Damiano ankam, die Franz einst wiederhergestellt hatte und welche jetzt die Klosterkirche des weiblichen Franziskanerordens, der Clarissinnen, war, trat Clara mit ihren Nonnen aus der Kirche hervor, um von dem geliebten Toten Abschied zu nehmen. Auf dem dreiundzwanzigsten Bilde (Abb. 123) sehen wir rechts die Marmorfassade einer schönen gotischen Kirche, welche architektonisch zu der Rückansicht der Kirche vor Arezzo auf dem Bilde der Teufelaustreibung aus jener Stadt passt. Immer deutlicher tritt uns Giotto in seinen gemalten Architekturen als der künftige Schöpfer des Glockenturmes von

S. Maria del Fiore zu Florenz entgegen. Auch hier sind die Verhältnisse sehr edel, und die Disposition des ganzen Fassadenschmuckes ist ausserordentlich schön. Das hohe und breite Mittelschiff des basilikalen Baues ist ausser dem Giebelfeld in zwei Stockwerke geteilt, aber aus



Abb. 122. Assisi. S. Francesco. Oberkirche.
Giotto: Bekehrung des Zweifelnden an der Leiche des Franz.

dem unteren Stockwerk ragt ein Wimperg in das obere empor. Das grosse Mittelportal mit seinem nach Art der römischen Marmorarii mosaicierten Architrav hat ein Tympanon, in welchem in Relief ein Heiliger mit jetzt zerstörtem Kopf, verehrt von zwei knieenden, Kandelaber tragenden Engeln dargestellt ist. Hinter den Krabben des darüber

befindlichen Wimpergs knieen auf jeder Seite drei anbetende Engel, welche nach einem schönen Gedanken zu dem auf der Spitze des Wimpergs unter einem zierlichen gotischen Tabernakel stehenden Heiland empor zu streben scheinen. Am oberen Rande des oberen Stockwerks

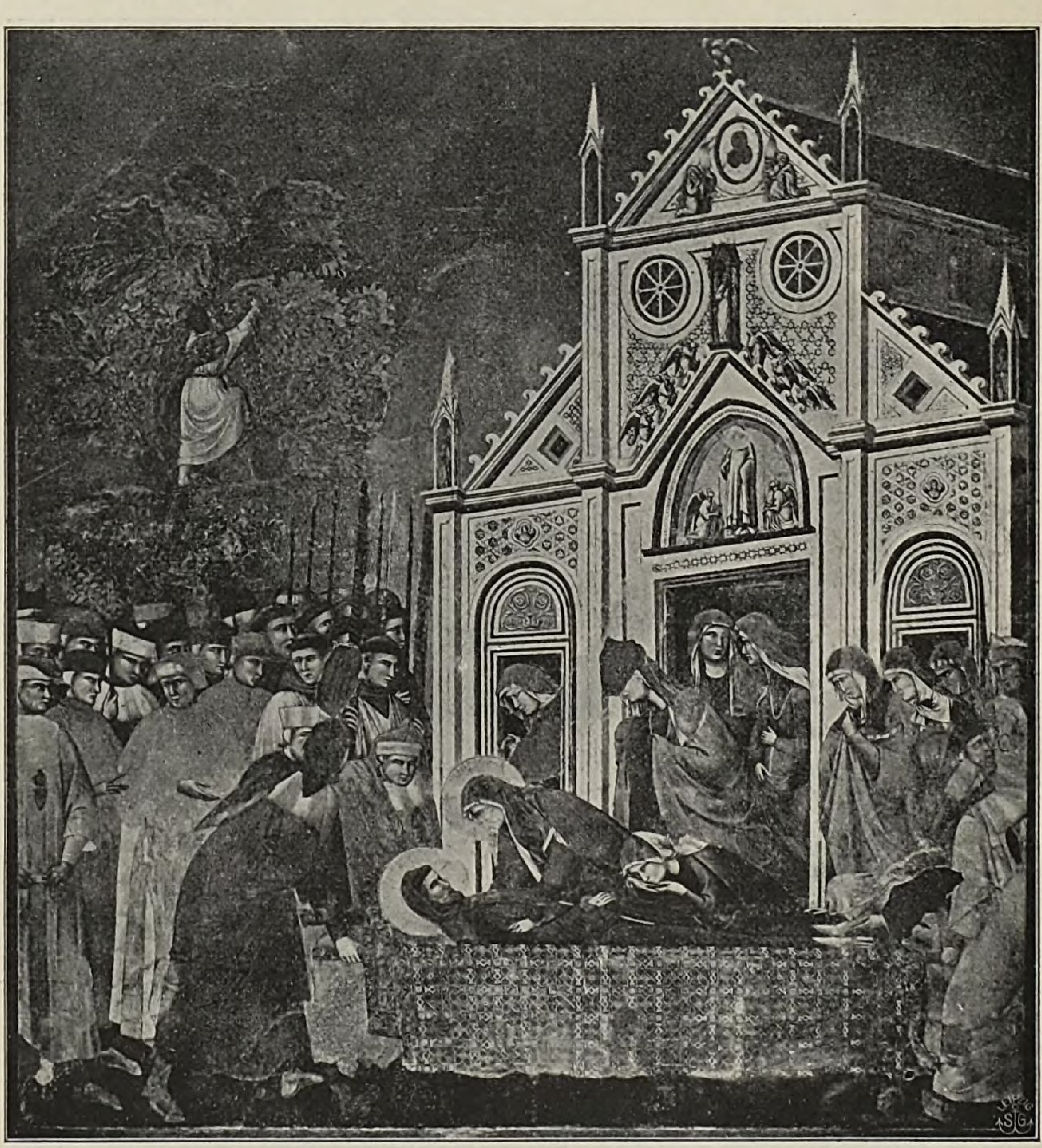


Abb. 123. Assisi. S. Francesco. Oberkirche.
Giotto: Begrüssung der Leiche des Franz durch Clara.

befinden sich zwei Radfenster. Im Giebelfeld knieen zu beiden Seiten eines Kleeblattfensters zwei Propheten mit Schriftbändern. Die Nebenportale in den Seitenschiffen haben rundbogige Tympana. Deren Grund ist mit Rankenwerk gefüllt, das aus Blätterknoten entspringt. Über den Portalen befinden sich kleine Brustbilder von Engeln. Alle Flächen der Fassade sind mit Mosaik nach Art der römischen Marmorarii verziert,

die Dachleisten der Giebel des Mittelschiffes und der Seitenschiffe haben Krabben, auf den vier Pfeilern, welche die Schiffe begrenzen, stehen unter zierlichen gotischen Baldachinen Statuen, auf der Spitze des Mittelgiebels sitzt ein Adler. So ist eine Fassade geschaffen, welche einerseits an die römischen Marmorarii, andererseits an die marmorinkrustierten romanischen Fassaden in Florenz und Umgegend erinnert. Bezeichnend für Giottos künstlerische Freiheit der Wirklichkeit gegenüber ist es, dass das Kirchlein von S. Damiano, das jeder Einwohner Assisis kannte, auf den beiden Bildern der Oberkirche, auf denen es vorkommt, so ganz verschieden und durchaus nicht der Wirklichkeit entsprechend erscheint.

Aus dem geschilderten Prachtbau ist Clara mit neun Gefährtinnen hervorgetreten; denn zwei Träger sind eben im Begriff, die Bahre mit der Leiche des Franz niederzusetzen. Sehr natürlich wirkt es, wie die Hintersten noch innerhalb der Kirche stehen und durch die Portale sichtbar sind. Clara umschlingt, sich niederbeugend, die Leiche und schaut ihr innig in das Antlitz, auf dem köstlicher Todesfrieden ruht, indessen zwei Schwestern Hand und Fuss des Toten inbrünstig küssen. Die anderen hüllen sich in tiefer Trauer fest in ihre Gewänder, zwei von ihnen unterhalten sich mit den Blicken über das schmerzliche Ereignis. Links steht eine Menge von Mönchen und Bürgern in tiefem Schmerz, die ersteren mit grossen Wachskerzen in den Händen, getreu der Erzählung Bonaventuras. Ein Jüngling ist auf einen die Gruppe überragenden Baum gestiegen und bricht einen Zweig ab, da der Biograph sagt, dass die Bürger beim Leichenzug Baumzweige trugen. Das Bild ist in der Wahrheit und Ehrlichkeit des Schmerzes und der Trauer ergreifend, das Ganze und besonders die Gruppe der Nonnen ist sehr schön und glücklich komponiert.

Auf dem Clarabilde spielt die dichtgedrängte Volksmenge nur die zweite Rolle, wie sie auch nur die kleinere, linke Seite des Bildes einnimmt und etwas weiter zurückstehend gedacht ist. Der eigentliche Vorgang spielt sich in wenigen Figuren, in Clara und ihren neun Gefährtinnen, ab, und auch unter diesen sind Clara selbst, die beiden die Wundmale Küssenden und die zuvorderst Stehenden sehr glücklich durch stärkeren Affekt vor den Hinteren hervorgehoben und auch unter sich verschieden geschildert, so dass eine reiche Abwandlung in der Gruppe entsteht, wozu dann die schmerzerfüllte Volksmenge links gewissermassen den Chor bildet, während die vom Rücken gesehenen Träger der Bahre völlige Ruhepunkte in der Komposition sind. So hat Giotto den schwierigen Vorwurf einer zahlreichen, von dem gleichen

Gefühl beseelten Versammlung hier aufs glücklichste bewältigt, während er auf den früheren Bildern an dieser Aufgabe gescheitert war. —

Aber schon auf dem folgenden, vierundzwanzigsten Bilde, welches die Heiligsprechung des Franz vorführt, ist dieselbe Aufgabe wieder nicht gelöst, doch ist hier der Künstler mit der im Gegenstande liegenden, fast unüberwindlichen Schwierigkeit entschuldigt. Von einer Loggia oder Kanzel aus verkündet der Papst dem versammelten Volke, das aus Geistlichen, Mönchen und Bürgern besteht, die Kanonisation. Das Bild ist stark zerstört. Am besten erhalten ist eine Gruppe von hockenden Frauen und Kindern rechts im Vordergrunde. Einige Personen scheinen bei dem vornstehenden Sarkophag Heilung zu suchen, wodurch angedeutet werden soll, dass es sich in dem Bilde um einen Heiligen handelt; aber leider ist es auch nicht möglich, eine wunderbare Heilung bildlich vorzuführen. Soviel Mühe sich der Künstler auch gegeben hat, die grosse Versammlung interessant zu machen, seine ideale Kunst mit dem gleichförmigen Gesichtstypus reichte dazu nicht aus. —

Giotto mochte das Misslingen wohl selbst gefühlt haben; denn von dem nächsten Bilde an kehrt er zu einer geringeren Anzahl von Personen zurück. Aber das Missverhältnis in den Proportionen des menschlichen Körpers steigert er noch und zwar von Bild zu Bild, so dass auf den beiden letzten Gemälden die kleinen Köpfe und Hände, die langgereckten Gestalten geradezu störend sind und man sich erst hineinsehen muss, um die Schönheiten zu würdigen.

Das Wunder der Stigmatisation war so ausserordentlich, dass die Legende es für nötig hielt, möglichst viele Erzählungen zu ihrer Bekräftigung anzuführen. So berichtet Bonaventura auch von einer Vision Gregors IX., von der die Früheren noch nichts wissen. Diese Vision soll vor der Kanonisation stattgefunden haben und der Papst durch sie erst zu derselben bewogen worden sein; aber Bonaventura erzählt sie in seinem Text erst nach dem Bericht über die Heiligsprechung, und Giotto ist ihm darin gefolgt. Bonaventura schreibt: „Papst Gregor IX. seligen Angedenkens, von dem der heilige Mann weissagend vorausgesagt, dass er zur apostolischen Würde erhoben werden sollte, trug, bevor er den Fahnenträger des Kreuzes dem Verzeichnis der Heiligen beischrieb, ein Bedenken und Zweifel im Herzen über die Seitenwunde. In einer Nacht aber, wie der glückselige Priester selbst unter Thränen berichtet hat, erschien ihm der selige Franziskus mit scheinbar strengem Gesicht im Traum: und das Zaudern seines Herzens der Lüge zeihend, erhob er den rechten Arm, enthüllte die Wunde und forderte eine Schale von ihm, das sprudelnde Blut, das aus der Seite floss, aufzufangen Da bot

ihm in der Vision der Papst die verlangte Schale, die bis zum Rande mit dem aus der Seite hervorströmenden Blut sich zu füllen schien. Von da an begann er von solcher Verehrung für jene heilige Wunde bewegt zu werden, und von solchem Eifer zu erglühen, dass er in keiner Weise es mehr dulden konnte, dass irgend jemand sich herausnahm, jene schimmernden heiligen Zeichen durch hochmütige Bekämpfung zu schwärzen, ohne ihn mit strengem Vorwurf zu verwunden." Sehr lehrreich ist es wieder zu sehen, wie Giotto diesen Text, auf dem fünfundzwanzigsten Bilde (Abb. 124), benutzt hat und in welchen Punkten er davon abgewichen ist. Er hat nicht den Augenblick gewählt, in welchem das Blut in die Schale strömt, sondern er lässt den Heiligen die Seitenwunde entblössen, um sie dem Träumenden zu zeigen, und ihm das schon mit Blut gefüllte Gefäss, das eine Phiole und nicht eine Schale ist, weil letztere zu sehr als Trinkgefäss erschienen wäre, überreichen. Auch verwandelt er die strenge Miene des Heiligen in einen liebevoll eindringlichen Blick, der herrlich zum Ausdruck gelangt ist. So fasste Giotto den Text dem Geiste nach auf; denn es war ein Liebeswerk, welches Franz durch seine Erscheinung an dem Papst und dem Heil seiner Seele vollzog. Wie schon auf dem Traum des Papstes Innocenz vom wankenden Lateran macht Giotto auch hier, nach einem vortrefflichen Gedanken, durch Nebenfiguren auf das Wunderbare des Vorgangs besonders aufmerksam, da man das sonst nicht leicht erkannt hätte. Vier Diener sitzen vor dem Lager des Papstes, einer schläft fest, zwei unterhalten sich flüsternd über den unruhigen Schlaf ihres Herrn, und einer betet ganz in Andacht versunken einen Rosenkranz. Zum Schmuck des Bildes hat Giotto hier nicht Architekturen verwendet, sondern reich gemusterte Teppiche. Die Wände des Gemaches sind damit behangen, einer hängt als Baldachin in sehr natürlichen Falten von der Decke herab, das Lager des Papstes ist mit reich gestickten Decken belegt. —

Dass sich Giottos Geschicklichkeit in der Benutzung des Textes noch steigerte, zeigt das folgende Bild. Ein Mann von Ilerda war nachts überfallen und schwer verwundet worden, der eine Arm mit der Schulter war ihm abgeschlagen, und in der Brust hatte er eine tiefe Wunde. Von den Ärzten wurde er aufgegeben, und selbst seine Frau verliess ihn, da sie den üblen Geruch der in Fäulnis übergegangenen Wunden nicht ertragen konnte. In seiner Not rief der Kranke dringend den heiligen Franz an, und plötzlich erschien ihm dieser, als wenn er durch das Fenster eingetreten wäre. Die Erscheinung tröstete ihn und versprach ihm wegen seines Glaubens Hilfe. Franz löste den Verband, salbte die Wunde und alsobald ward der Kranke geheilt. Die

herbeikommende Frau und die Nachbarn staunen über die wunderbare Errettung. Aus dieser Erzählung hat Giotto ein wahrhaft ergreifendes Gemälde gemacht, indem er zwei Punkte, die ganz gut gleichzeitig hätten

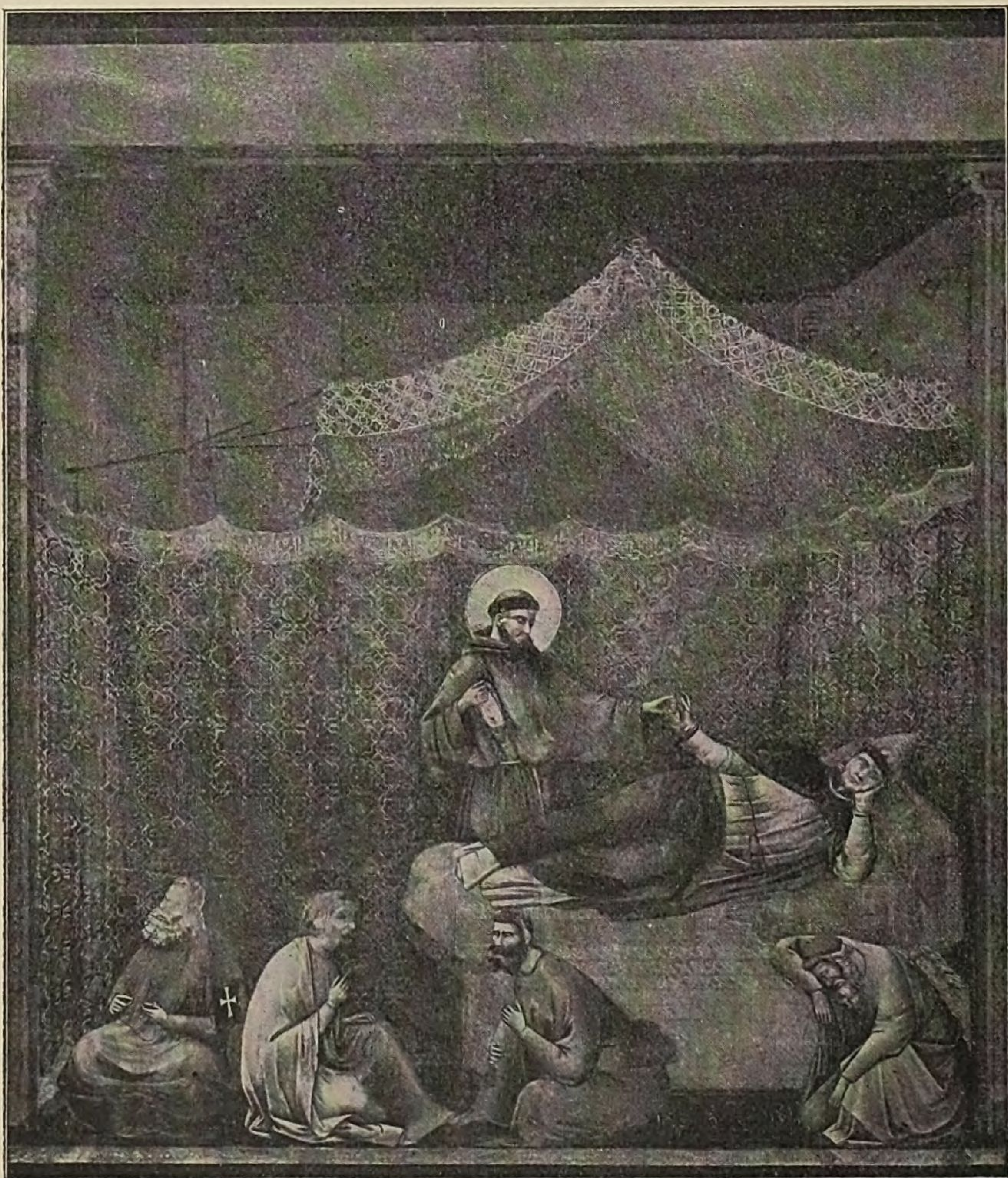


Abb. 124. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto: Traum Papst Gregors IX.

vor sich gehen können, herausgriff und auf dem sechsundzwanzigsten Bilde (Abb. 125) nebeneinander darstellte. Auf der linken Seite ist der Arzt gerade im Begriff, das Haus zu verlassen. Er ist eine wundervolle Charakterfigur, ein behäbiger, stattlicher Mann, welcher mitleidig die Achseln zuckt und die beiden ihn begleitenden Frauen halb verlegen anschaut,

weil er nicht mehr zu helfen vermag. Die eine Frau, wohl die Gattin des Kranken, sieht ihn tief schmerzlich an, die Hand an die Wange gelegt, als entschwände mit ihm ihre letzte Hoffnung, während die andere mehr Gleichmut bewahrt. In demselben Augenblick, wo hier die irdische Hilfe versagt, ist auch schon rechts auf dem Bilde der Heilige an das Krankenlager getreten, hat mit sanfter Hand den Verband gelöst und berührt die Seitenwunde mit seiner Rechten, den Leidenden gütig anschauend. Dieser richtet seinen Blick fest auf die Erscheinung; Erschöpfung durch die schwere Verwundung und doch feste Zuversicht liegt in seinem Gesicht. Da Franz jetzt nach seiner Heiligsprechung als Verklärter gekennzeichnet werden soll, begleiten ihn zwei schöne Engel als himmlisches Gefolge, von denen der eine die Salbbüchse hält, und die sich mit den Blicken über die Gutthat des Heiligen unterhalten und so den Vorgang noch mehr herausheben, ebenso wie es schon bei den beiden Mönchen auf der wunderbaren Tränkung des Durstenden der Fall war. Auch die Örtlichkeit ist auf diesem Bilde besser geschildert als auf den meisten anderen. Der perspektivische Einblick in das Gemach mit seinem höheren Mittelraum und den niedrigeren Seitenteilen, den beiden Säulen, auf denen die Decke ruht, und den Vorhängen zu den Seiten des Bettes ist geschickt und interessant, ohne die Aufmerksamkeit von dem Geschehenden abzulenken. Auch die Darstellung des Bettes und des Verbandes ist sehr gut. —

„In dem Castrum des Berges Maranus dicht bei Benevent war eine Frau, die in besonderer Verehrung am heiligen Franz hing, den Weg alles Fleisches gegangen. Als aber die Kleriker bei Nacht, die Exequien und Vigilien mit Psalmen zu singen, zusammen gekommen waren, erhob sich plötzlich angesichts aller die Frau auf dem Bette und rief einen, der dabei stand, nämlich ihren Paten, herbei, und sprach: ‚Ich will beichten, Vater! denn gestorben bereits sollte ich einem harten Gefängnis überantwortet werden, da ich die Sünden, die ich dir offenbaren werde, noch nicht gebeichtet hatte. Aber der heilige Franziskus, dem ich lebend mit fromm ergebenem Sinne gedient habe, bat für mich, und so ward es mir bewilligt, jetzt zum Körper zurückzukehren, dass ich durch Enthüllung jener Sünde das ewige Leben mir erwerbe. Und siehe, vor euren Augen werde ich, habe ich sie offenbart, zur versprochenen Ruhe eilen.‘ Zitternd also dem zitternden Priester beichtend, legte sie sich, nachdem sie die Absolution empfangen, ruhig auf das Lager zurück und entschlief selig im Herrn.“ Diese Erzählung Bonaventuras hat Giotto zum Vorwurf seines siebenundzwanzigsten Franzbildes

genommen (Abb. 126). Der eigentliche Kern der Erzählung war auch hier wie bei mehreren der früheren Bilder nicht darzustellen; denn das Erwachtsein vom Tode und die Freisprechung von der Sünde konnte nicht wirklich veranschaulicht, sondern nur angedeutet werden, und zwar durch die mit den kirchlichen Geräten zu dem Exequien gegenwärtige

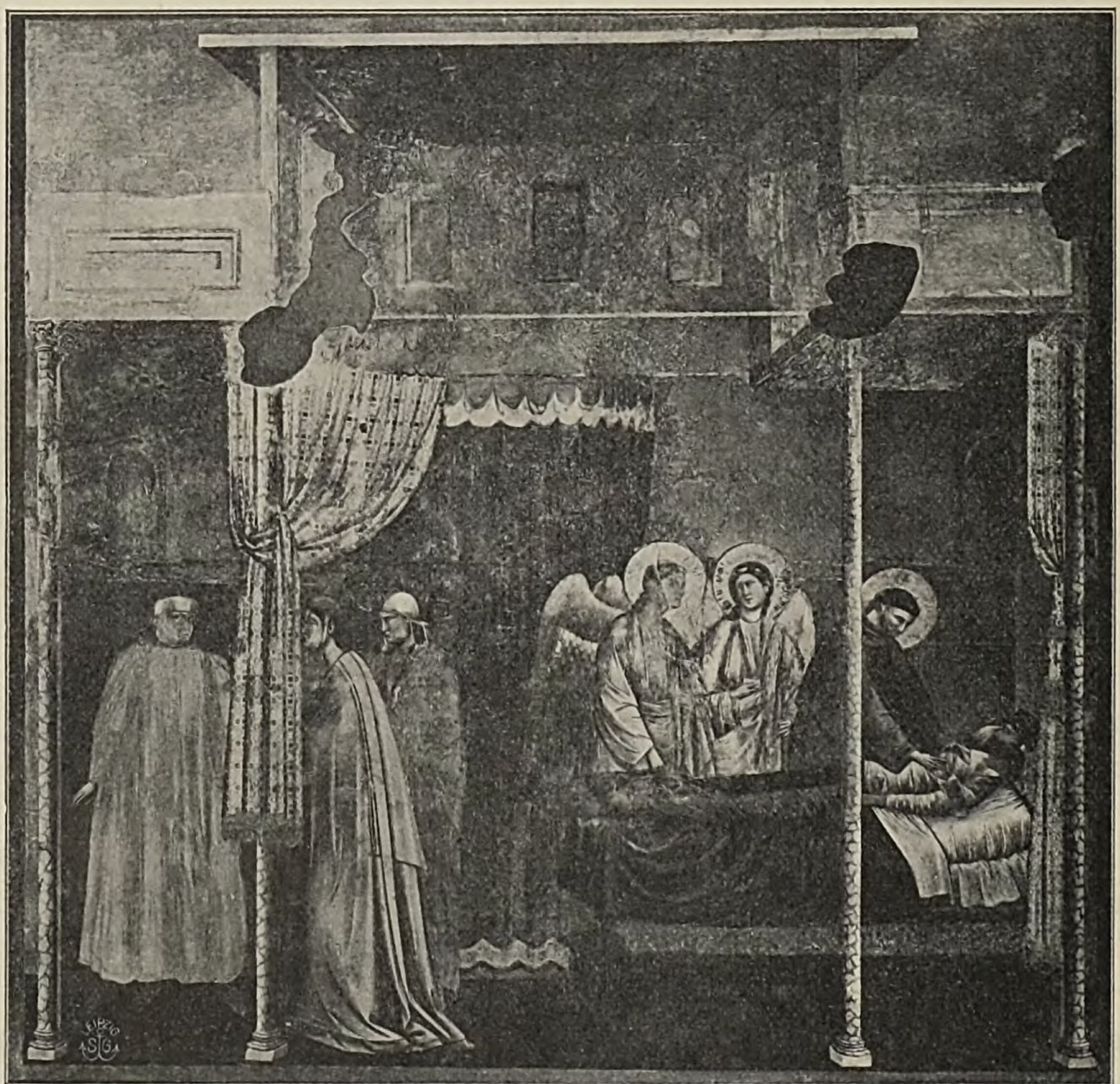


Abb. 125. Assisi. S. Francesco. Oberkirche.
Giotto: Wunderbare Heilung des Verwundeten von Ilerda.

Geistlichkeit, durch den in der linken oberen Ecke des Bildes vor dem gewährend die Hand ausstreckenden Christus knieenden Franz und durch einen über der Erweckten fliegenden Engel, der durch Händeklatschen einen Teufel vertreibt. Für denjenigen, der die Erzählung kennt, wird das Wunderbare des Vorganges auch durch das leichenartige Gesicht der Erwachten und durch eine gewisse ängstliche Scheu in dem „zitternden" Beichtiger kenntlich. Die Tote hat sich auf ihrem Lager noch

einmal aufgerichtet und spricht mit eindringlichem Blick dem Mönch in das Ohr. Dieser übertrifft als meisterhafte Charakterfigur nach dem Leben noch den Arzt auf dem vorigen Bilde. Er hat ein äusserst individuelles, durchfurchtes Gesicht von liebenswürdigem, freundlichem Ausdruck. Es ist ein Mann, zu dem man unbedingtes Zutrauen hat.

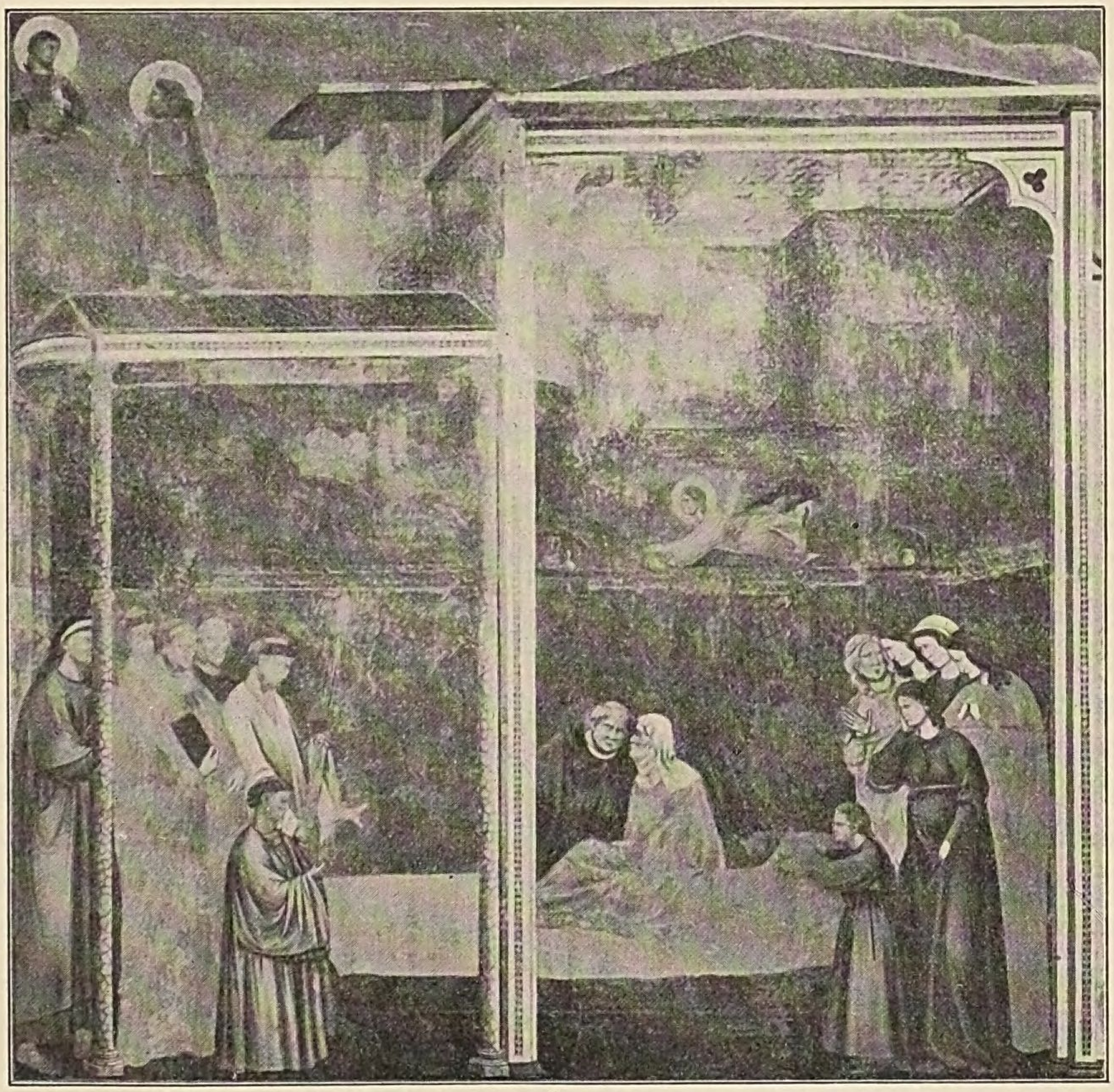


Abb. 126. Assisi. S. Francesco. Oberkirche.
Giotto: Wunderbare Beichte der vom Tode Erwachten.

Unübertrefflich ist auch das aufmerksame Zuhören in seinem Gesicht ausgedrückt. Diese herrliche Mittelgruppe ist von den beiden Seitengruppen ziemlich weit getrennt, so dass sie bedeutungsvoll heraustritt. Zu Häupten des Lagers stehen fünf Frauen und ein Kind, welche halb staunen, halb klagen. Die Frauen haben einen von den früheren Bildern abweichenden, sehr merkwürdigen und unschönen Kopftypus mit kleinlichen Zügen. Zu Füssen des Lagers stehen vier Geistliche, ein

Chorknabe und ein Angehöriger der Toten. Wie auf dem vorigen Bilde ist auch hier die Räumlichkeit ganz gut geschildert. Wir blicken in das aus höheren und niedrigeren Teilen bestehende Haus hinein, da an dem höheren Teil die Vorderwand fortgelassen ist und der niedrigere Teil auf Säulen ruht. In den Wänden befinden sich zwei Nischen mit Kannen und Flaschen. —

Ein Mann, Namens Petrus, wurde unter Gregor IX. wegen Ketzerei von dem Bischof von Tibur gefangen gehalten. Da er sich aber bekehrte, den falschen Glauben ablegte und den heiligen Franz anrief, verzieh Gott ihm. „Denn vor der Nacht seines Festtages um die Abenddämmerung stieg der heilige Franz sich erbarmend in den Kerker hinab, und jenen bei seinem Namen rufend, befahl er ihm, schnell sich zu erheben. Der aber, von Furcht erschreckt, wer der Fragende sei, hörte, der heilige Franziskus sei da. Und als er sah, dass durch die Kraft der Gegenwart des heiligen Mannes die Fesseln seiner Glieder gebrochen zu Boden fielen und dass die Thüren des Kerkers geöffnet wurden, da die Nägel von selbst heraussprangen, und der Weg hinaus zu gehen ihm offen stehe, da konnte er vor Staunen darüber, dass er endlich befreit, nicht fliehen, sondern erschreckte an der Thür schreiend alle Wächter. Als diese dem Bischof gemeldet, dass er befreit von den Fesseln sei, eilte der Priester, nachdem er den Vorgang der Sache erkannt, fromm bewegt zum Gefängnis und betete, offenkundig die Kraft Gottes erkennend, daselbst den Herrn an." Giotto hat in seinem achtundzwanzigsten Bilde die Erzählung Bonaventuras wieder frei benutzt. Der Bischof hat, so nimmt er an, schon Kunde von dem Wunder erhalten, ist vor das Gefängnis geeilt und dort anbetend in die Knie gesunken. Da tritt aus der Thür des Gefängnisses der Zweifler Petrus heraus, der sich unterdessen so weit gefasst hat, um die Herrschaft über seine Glieder zurück zu erhalten. Er hat die abgefallene Fessel ergriffen und, noch halb aufgelöst vor Staunen, aber von innigster Freude durchdrungen, streckt er sie dem betenden Bischof entgegen, der von einem der vor dem Gefängnis stehenden Wächter auf den Herbeieilenden aufmerksam gemacht wird. Der Urheber des Wunders musste gezeigt werden, wenn es als solches erkannt werden sollte, und das hat Giotto in sehr geschickter Weise gethan, indem er den heiligen Franz zum Himmel emporschwebend dargestellt hat. So sieht jeder sogleich auf den ersten Blick, dass es sich um einen übernatürlichen Vorgang handelt. Die fünf Geistlichen und Laien, welche dem Bischof gefolgt sind, drücken Erstaunen aus oder denken über den Vorgang nach, einer scheint den entschwebenden Heiligen zu sehen und wirft voller Staunen die Arme empor. Das

Gefängnis ist ein runder Turm; aus dessen Mitte wächst eine Säule empor, um welche sich spiralisch ein Reliefband zieht, und welche oben von einem Laufgang umgeben ist, eine Erinnerung an die Trajans- und Mark Aurel-Säule in Rom, so dass wir hier wieder einen Beweis für Giottos Beziehungen zur ewigen Stadt erhalten. Links ist eine phantastische Architektur angebracht. Was später so charakteristisch ist für die Maler der Frührenaissance, dass sie auf den Hintergründen ihrer Bilder Gebäude darstellen von einem Reichtum und einer Phantasie, wie sie nie in Wirklichkeit ausgeführt waren oder ausgeführt werden können, worin sich die überquellende Schöpferkraft jenes Zeitalters und jener Künstler ausspricht, findet sich schon bei Giotto. Auch er benutzte seine Gemälde, um architektonische Phantasiestücke zu entwerfen, an deren Ausführbarkeit er nicht glauben konnte, die aber unwillkürlich seinem übervollen Künstlergeiste entquollen und deren Darstellung ihm Freude und Genugthuung bereitete. —

Wie der stilistische Vergleich ergiebt, hat Giotto das inhaltlich erste Bild der Franzlegende, welches seinen Platz vor dem von uns zuerst besprochenen Bild der Mantelhingabe hat, zuletzt gemalt (Abb. 127). Bonaventura erzählt, dass ein einfältiger, von Gott inspirierter Mann in Assisi, als er einst dem jugendlichen Franz begegnete, seinen Mantel ablegte und ihn vor dem künftigen Heiligen ausbreitete, indem er sagte: „dass Franz noch jeder Verehrung würdig sein werde, als einer, dem es bestimmt sei, in nächster Zeit Grosses zu wirken und deswegen von der Gesamtheit der Gläubigen glorreich geehrt zu werden.“ Die Legende hatte dieses Ereignis nach dem Vorbild von Christi Einzug in Jerusalem gebildet, um von vornherein auf Franz als einen Auserwählten hinzuweisen, und sehr geschickt hat Giotto dieses Bild an den Anfang des ganzen Cyklus gesetzt. Es ist eins der besten. Giotto hat den Vorgang auf den Marktplatz von Assisi verlegt. Wir stehen gerade vor dem noch heute erhaltenen antiken Tempel der Minerva. Aber welche Umwandlung hat dieser sich müssen gefallen lassen! Dass Giotto das einfache Kirchlein von S. Damiano frei umgestaltete, erscheint erklärlich, aber hier handelt es sich um ein schönes, noch wohlerhaltenes Werk antiker Architektur. Dadurch bekommen wir aufs neue eine Vorstellung von dem Maass künstlerischer Freiheit, welches damals erlaubt war. Die Säulen des Tempels sind so schlank geworden, dass sie wie eiserne Träger aussehen, der Architrav hat ein Mosaik nach Art der römischen Marmorarii und das Giebelfeld ein Radfenster und zwei fliegende Engel in Relief erhalten. Auch der links daneben befindliche Palazzo pubblico ist wohl mehr Giottos Erfindung als der Natur nachgebildet; denn heute sieht er ganz

anders aus. Bei Giotto hat er herrliche gotische Fenster von sehr edlen Verhältnissen. Auch der quadrate Turm ist von schönem Aufbau. Die Vornehmheit des Gebäudes hindert die Frau Bürgermeisterin nicht, an einer Stange vor den Fenstern des oberen Geschosses Wäsche zu trocknen. Das Gebäude rechts neben dem Tempel mit seinem weit



Abb. 127. Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Giotto: Ehrung des jugendlichen Franz.

überkragenden Balken ist gänzlich aus der Phantasie geschöpft. Vor diesem architektonischen Hintergrund spielt sich der Vorgang ab. Der Mann, dessen Gesicht man die von der Erzählung geforderte Einfalt ansieht, hat sich niedergeworfen und seinen Mantel ausgebreitet, der vornehm gekleidete junge Franz ist gerade im Begriff, den Fuss darauf zu setzen. Vortrefflich ist die verehrende Diensteifrigkeit des einfältigen Mannes zum Ausdruck gebracht und ebenso der freundliche Dank des

Jünglings, der huldvoll die rechte Hand ausstreckt, und die angenehme Würde, mit welcher er über das Gewand schreitet. Wie gewöhnlich hat auch hier Giotto den Hauptvorgang durch die Geberden der Umstehenden prächtig herausgehoben. Der hinter Franz Einherschreitende soll wohl Pier Bernardone, der Vater des Heiligen, sein. Sein Begleiter drückt ihm lächelnd die Hand über die Ehre, welche seinem Sohn zu teil wird, und der Vater scheint sehr befriedigt davon zu sein. Zwei andere Bürger auf der gegenüberliegenden Seite des Bildes unterhalten sich ebenfalls über das Geschehende. Der eine weist erzürnt und stirnrunzelnd darauf hin, dass einem so jungen Menschen, der noch nichts geleistet hat, eine solche Ehrung zu teil wird, während der andere die Hand hebt und dem Franz eine grosse Zukunft zu prophezeien scheint. Die Körper sind auf diesem Bilde langgestreckt und die Köpfe klein; aber der Künstler strebt doch danach, sich in beidem mit den benachbarten frühesten Bildern möglichst in Einklang zu setzen. — —

Das Gesicht des heiligen Franz ist nicht auf allen Bildern dasselbe. Auf den frühesten hat er ein rundes, volles und glattes Gesicht; mit dem Traum von dem wankenden Lateran wird es markierter, dann, von der Bestätigung des Ordens durch Innocenz an bärtig, nähert sich der Typus immer mehr dem des Deckenbildes von Jacopo Torriti, dem er in den Bildern der Messe zu Greccio, des Durstenden, der Vogelpredigt und des Edlen von Celano sehr nahekommt. Auch auf den folgenden Bildern bleibt Giotto in der Hauptsache bei diesem Gesicht. Der sterbende und tote Franz weicht von diesem Typus aber schon wieder ab, das Gesicht hat kleinere und unbedeutendere Züge. Auf den letzten Bildern nähert sich Giotto wieder mehr dem Typus Torritis, und auf dem ersten, zuletzt gemalten, sucht er sich dem Typus der benachbarten Bilder anzuschliessen. Der Künstler wollte hierin einerseits die Entwicklung und Veränderung wiedergeben, welche das fortschreitende Lebensalter und der Tod hervorbrachten, aber die Unterschiede sind doch zu gross. Es ist daneben noch ein Suchen nach dem besten Typus zu erkennen, wie Giotto in dieser Folge überhaupt experimentiert. Die historische Erzählung wurde ihm wohl zu lang, und die einzelnen Momente waren ihm nicht immer bedeutend genug, deshalb suchte er sich auf andere Weise die Aufgabe interessanter zu machen. Das unsichere Tasten in den Körperverhältnissen haben wir schon verfolgt, ähnlich machte es Giotto in der Farbe. Für diese war es verhängnisvoll, dass er Schüler jenes römischen Meisters der vier Kirchenväter gewesen war. Von ihm hat er die kalten Lichter und die dunklen schwärzlichen oder roten Schatten ohne feinere Übergänge und die ganze wenig harmonische, nüchterne und trockene

Farbenstimmung überkommen. Die schönste und angenehmste Farbe haben seine frühesten Bilder, schon weil in ihnen ein schönes, kräftiges Rot vorherrscht, auf das die anderen Farben gestimmt sind. In den mittleren Bildern ist die vorherrschende Farbe bräunlichgrau, während die späteren mit den vielen Figuren wieder farbiger sind, aber in ihrer Buntheit die einfache Wirkung der frühesten nicht erreichen. In dem zuletzt gemalten ersten Bilde dagegen ist Giotto eine angenehme und kräftige Farbengebung gelungen, der Mantel des Franz ist blau, die Gewandung der beiden hinter ihm Stehenden rot und orange, der Mann, welcher den Mantel ausbreitet, hat grüne Kleidung, und die beiden hinter ihm Stehenden tragen Rotbraun und Violett. Auf den Schmuck der Bilder war Giotto hauptsächlich bedacht durch die zahlreichen Architekturen und gestickten Gewänder und Teppiche.

Immer ist dem Künstler die innerliche Wahrheit die Hauptsache, er steigert dieselbe bis zur Rücksichtslosigkeit gegen Schönheit und äussere Erscheinung. Daraus ist die Unwahrheit und Nachlässigkeit in vielen Nebensachen zu erklären, von denen eine der auffallendsten ist, dass die Muster der Gewänder und Teppiche über die Falten einheitlich fortgehen und durch diese nicht gebrochen werden. Die einzige Ausnahme davon ist das Bild mit der Messe zu Greccio, und diese zeigt, dass Giotto in solchen Sachen naturgetreuer malen konnte, es aber meistens absichtlich nicht wollte; das ist lehrreich für die Beurteilung der übrigen Verstösse gegen die Natur. Durch die Prägnanz des Ausdrucks, die Innerlichkeit des Empfindens und der Darstellung, wo es darauf ankommt, werden wir für diese Mängel reich entschädigt.

Wir haben es verfolgt, wie Giotto sich an seinen frühesten Bildern zu Assisi, an den Entwürfen für eine Anzahl der oberen Wandbilder und für die Mosaiken Cavallinis in Trastevere bis zu der schönen, in sich abgerundeten Vollendung entwickelte, die uns in den mittleren Bildern von der Weihnachtsmesse zu Greccio bis zum Tod des Edlen von Celano und in der Stigmatisation entgegentrat. Wenn er dann auch in ein unsicheres Schwanken verfällt, einige Bilder mit Figuren überladet, die menschliche Gestalt allzusehr in die Länge reckt und mit zu kleinen Köpfen versieht, auch in der Farbe zu bunt und unruhig wird, so wächst doch auch in diesen Bildern seine künstlerische Herrschaft über den menschlichen Körper zum Ausdruck seelischer Vorgänge, und man merkt, dass der Künstler innerlich immer reifer wird. In dem Arzt bei der Heilung des Verwundeten und in dem Beichtiger auf dem Bilde mit der vom Tode Erwachten lernen wir unmittelbar aus der Wirklichkeit herausgegriffene Typen kennen, wie sie bisher weder

Giotto selbst, noch irgend ein Künstler vor ihm geschaffen. Auch haben wir gesehen, dass er dem Text Bonaventuras gegenüber immer freier und selbständiger wird, immer mehr versteht, denselben ins Bildliche umzusetzen, die für die Malerei wahrhaft fruchtbaren Momente herauszufinden, und dass er das letzte abstreift, was etwa an blosse Illustrationen erinnert.

Aber noch einem anderen Fortschritt begegnen wir in den letzten Bildern. In den früheren bis zur Stigmatisation strebte Giotto danach, in Anlehnung an seinen römischen Lehrer die Figuren möglichst plastisch herauszuarbeiten, während er in den letzten Bildern zu einem mehr malerischen Stil gelangt ist, der sich neben der mehr flächenhaften Wirkung in den einzelnen Figuren besonders auch in schönen Kompositionen, auf die der Künstler bis dahin wenig geachtet hatte, ausspricht. Zu einer Pyramide, die in Franz gipfelt, baut sich die Komposition bei der Vision Gregors IX. auf; bei der Heilung des Verwundeten sondern sich die Figuren klar und schön in zwei Gruppen, welche in inhaltlichem Gegensatz zu einander stehen; bei der wunderbaren Beichte der vom Tode Erwachten ist die Mittelgruppe durch Isolierung von den sich äusserlich entsprechenden Seitengruppen herausgehoben; und auch die Komposition des letzten Bildes ist glücklich mit der Mittelfigur des betenden Bischofs, der Gruppe mit dem Befreiten auf der einen Seite und dem staunenden Gefolge auf der anderen. Auf den drei letzten Bildern ist auch die Architektur sehr schön komponiert. Auf die Zweiteilung der Scene bei der Heilung des Verwundeten wird schon durch die beiden Säulen aufmerksam gemacht, und die Disposition des Ganzen mit einem hohen Mittelraum und zwei niedrigeren Seitenräumen ist gut erfunden; weniger symmetrisch, aber um so freier ist die Anordnung auf dem folgenden Bilde mit dem hohen rechten und dem niedrigeren linken Gebäudeteil, über welch letzterem für die im Himmel vor sich gehende Scene Raum bleibt; auf dem letzten Bilde geben die beiden Gebäude rechts und links zwei kräftige Kulissen ab. Noch weiter vorgeschritten ist Giotto auf dem ersten, zuletzt gemalten Bilde, auf dem Architektur und Figuren künstlerisch ineinander gearbeitet sind wie noch auf keinem früheren. Der Mittelraum ist von Figuren ganz frei geblieben, so dass der schöne Tempel voll hervortreten kann, die Folie für die beiden Gruppen von je drei Figuren rechts und links geben die hohen seitlichen Gebäude ab. Die Figuren sind aber nicht nur zu je drei, sondern auch zu je zwei untereinander abgeteilt, indem Franz und der Einfältige die Haupt- und Mittelgruppe und die beiden miteinander Sprechenden rechts und links die beiden Seitengruppen

abgeben. Nachdem wir diese Fortschritte im Malerischen kennen gelernt haben, wird uns auch das plötzliche Einführen einer Vielzahl von Figuren und der Wechsel in den Proportionen und der Farbe nicht mehr ganz willkürlich erscheinen, sondern wir werden darin, freilich nicht glückliche, Versuche in der Richtung auf das Malerische erkennen. Aber doch hat eins der vielfigurigen Bilder in der Komposition, also in etwas Malerischem, einen vollen Erfolg aufzuweisen, die Totenklage der heiligen Clara.

Richten wir nun noch einmal den Blick auf das zuletzt gemalte erste Bild, um ganz zu erkennen, dass Giotto die höchste Steigerung seiner bisherigen Kunst darin erreichte. Seine künstlerische Einsicht bei der Komposition haben wir schon gewürdigt und auch die Schönheit der Farbe betont. Wegen der unmittelbaren Nachbarschaft der frühesten Bilder mässigt er die übertrieben schlanken Proportionen der Figuren und vergrössert die Köpfe wieder etwas, so dass diese störenden Elemente der letzten Bilder fortfallen, gleichzeitig kehrt er wieder zu etwas plastischerer Modellierung zurück, die sich mit der malerischen Schönheit des Bildes zu herrlicher Gesamtwirkung verbindet. An Feinheit der seelischen Schilderung übertrifft dieses Bild fast noch die besten der früheren, wenn das überhaupt noch möglich war; die leisesten Nuancen versteht der Künstler wiederzugeben, die Sprache der Hände leistet an Ausdrucksfähigkeit das beste.

So haben wir gesehen, dass Giotto im Verlauf der Arbeit vom plastischen Stil zum malerischen gelangt. Der höchste Ausdruck des ersteren sind die fünf Bilder von der Messe zu Greccio bis zum Tode des Edlen von Celano und die Stigmatisation, der des letzteren das Bild mit der Ausbreitung des Mantels, dem die Leichenklage der heiligen Clara, die Heilung des Verwundeten und die wunderbare Beichte fast gleichwertig zur Seite stehen.

* *

*

Das Natürlichste wäre anzunehmen, dass Giotto nach Vollendung dieses grossen Bildercyklus in der Oberkirche sogleich die Bilder am Gewölbe der Vierung in der Unterkirche malte, dass also nicht zwischen diesen beiden Werken, wie man bis jetzt allgemein glaubt, ein grosser Zeitraum lag, in welchem Giotto Assisi verlassen hatte. Man meinte künstlerisch einen bedeutenden Unterschied zwischen beiden Arbeiten zu sehen, und in der That, es finden sich im einzelnen

wenige Vergleichspunkte darin, namentlich wenn man, wie es wohl meistens geschieht, seine Vorstellung von der Kunstweise Giottos in der Oberkirche hauptsächlich aus den Bildern plastischen Stils, welche in der Mehrzahl sind, abzieht. Wir werden aber sogleich sehen, dass gerade künstlerische Gründe gewichtig für jene natürliche Annahme sprechen. Nämlich sowohl die früheren Wandbilder der Oberkirche bis zur Stigmatisation zeigen in sich Einheitlichkeit des Stils als auch alle späteren Werke vom Ciborium in Sankt Peter zu Rom über die Fresken in Padua bis zu den letzten Arbeiten in Florenz. Die Unterschiede innerhalb beider Kategorien beruhen in der natürlichen Entwicklung des im Lebensalter vorschreitenden Künstlers. Nun stehen aber die Vierungsbilder der Unterkirche sowohl in der Form als auch in der Farbe nicht nur von jenen, sondern auch von diesen ab. Die einzige Zeit in Giottos Leben, in welcher sich ein tastendes Schwanken im Stil beobachten lässt, ist die Zeit, in welcher er die späteren Wandbilder der Oberkirche malte, und in unmittelbaren Anschluss an diese Periode passen auch die von allen übrigen Arbeiten abweichenden Vierungsbilder der Unterkirche am besten. Aber noch viel bestimmter werden wir auf diese Zeit verwiesen. Wir haben nämlich in den späteren Wandbildern der Oberkirche das Streben nach Ausbildung eines malerischen Stils im Gegensatz zu dem früheren plastischen kennen gelernt und gefunden, dass die dabei erzielten Erfolge fast immer durch Missgriffe gestört wurden. Es war eine sehr schwierige Aufgabe für den jungen Künstler, ganz allein aus sich heraus einen malerischen Stil zu schaffen. Während uns nun die späteren Wandbilder der Oberkirche die Versuche Giottos in dieser Richtung vorführen, offenbaren uns, wie wir erkennen werden, die Vierungsgemälde der Unterkirche das erreichte Ziel, und damit haben wir in Verbindung mit den vorgenannten Gründen einen kaum bestreitbaren Beweis von der Entstehung dieser Malereien in unmittelbarem Anschluss an die Bilderfolge der Oberkirche.

Dass Giottos Streben nach einem malerischen Stil in der Vierung der Unterkirche von Erfolg gekrönt wurde, hatte wohl seinen besten Grund darin, dass er die Aufgabe gleich von vorherein richtig anfasste. Es galt hier ein niedriges und breites Gewölbe zu schmücken, welches sich über den Altar wie ein Zeltdach ausspannt (Abb. 128). Die kräftig vortretenden gekreuzten Rippen geben das feste Gerüst ab, und die Dreieckfelder erscheinen wie dazwischen ausgespannte Segel oder Teppiche. Das erkannte oder fühlte Giotto ganz richtig, deshalb beschloss er die Ausschmückung des Gewölbes dekorativ zu halten, und damit that er einen überaus glücklichen Griff. Schon aus der reichen Verwertung

des Ornaments wird uns diese Absicht klar. Die stark vortretenden Gewölberippen sind auf allen drei Flächen ornamental verziert, jedes

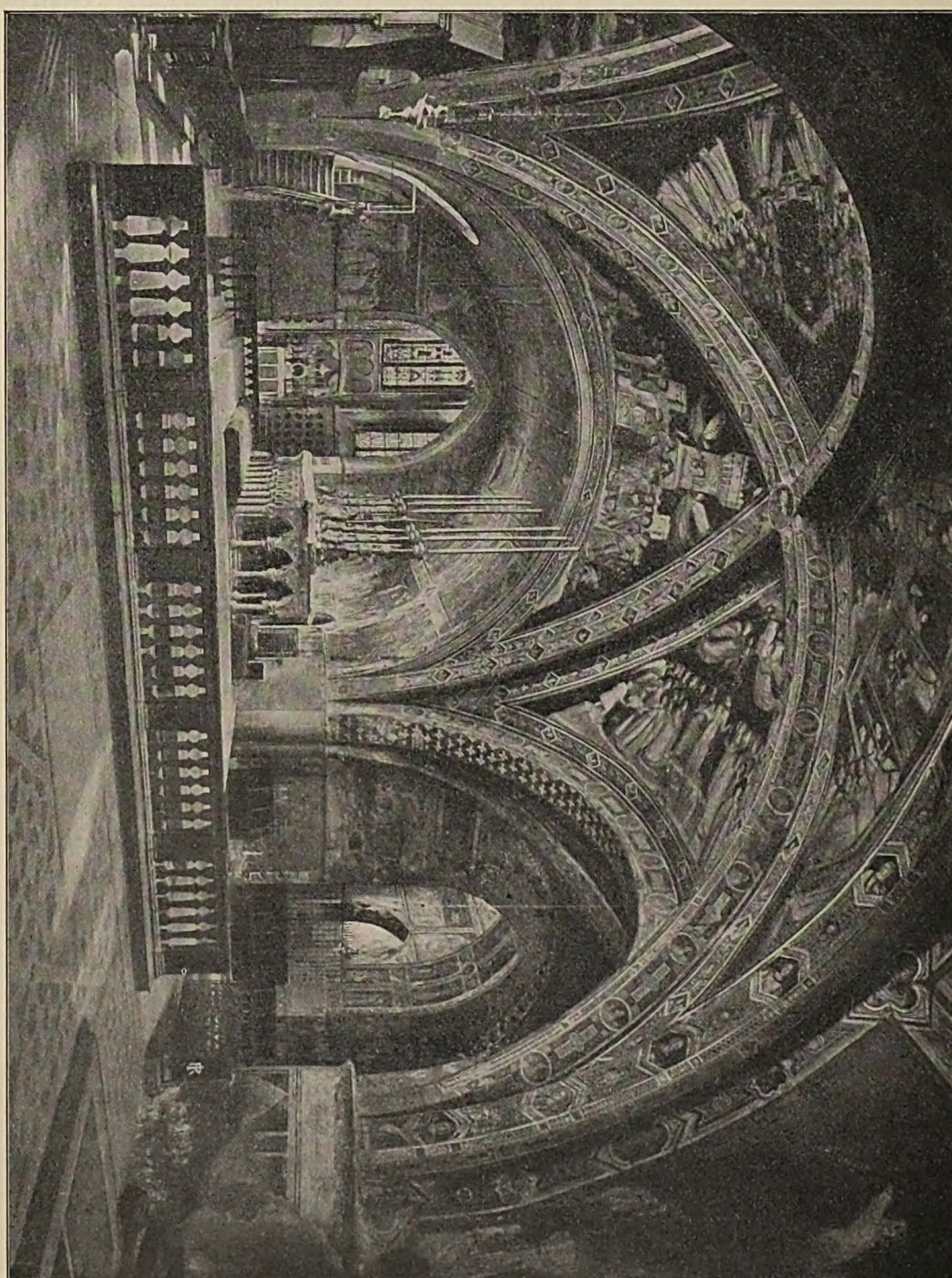


Abb. 128. Unterkirche von S. Francesco zu Assisi. Blick aus dem linken Querschiffarm durch die Vierung.

der vier Dreieckfelder ist wie ein Teppich an allen drei Seiten von einer reichen Borde umfasst.

An der vorderen Fläche der Gewölberippen befinden sich zwischen geometrischem Ornament nach Art der römischen Marmorarii Rauten, welche Brustbilder von Engeln und Symbolisches enthalten. Die in gleicher Höhe befindlichen Rauten entsprechen einander. Die untersten sind an allen vier Rippen zerstört. Die Rauten der zweiten bis sechsten Zone enthalten Brustbilder von Engeln, und zwar haben die Engel der zweiten Zone Masken in den Händen; von denen der dritten Zone blasen zwei auf Posaunen, einer zeigt Wundmale in den Händen und einer blickt ruhig geradeaus; auf Posaunen blasen auch zwei Engel der vierten Zone, während einer die Posaune gerade abgesetzt hat und der vierte nach unten zeigt; von den Engeln der fünften Zone hält einer eine Sichel, einer Scepter und Weltkugel, einer zwei Schlüssel und ein Weihrauchfass, von dem vierten ist nur der Kopf erhalten; in der sechsten Zone sind drei aufwärts fliegende Engel dargestellt und einer, welcher ein Schriftband als Halbkreis über seinem Kopf hält. In den Rauten der siebenten Zone sind die vier apokalyptischen Reiter abgebildet, in denen der achten die vier Evangelistensymbole. Von den Rauten der neunten Zone sind drei zerstört, eine enthält einen Sarkophag oder Altar.

An den Seitenflächen der Rippen befinden sich zwischen Ornament Medaillons. Wie bei den Rauten entsprechen sich auch hier die in gleicher Höhe angebrachten. In den beiden untersten Zonen enthalten die Medaillons Brustbilder von anbetenden Engeln, in der dritten Zone haben die Engel Kannen in den Händen; die Medaillons der vierten bis sechsten Zone sind mit Brustbildern von Heiligen geschmückt. In der siebenten Zone befindet sich je eine geflügelte Lampe, in der achten je ein geflügelter Leuchter, nur an einer Rippe erscheint statt des Leuchters das Brustbild eines Mannes.

Im Scheitelpunkt, wo die Rippen sich kreuzen, ist das Brustbild des Erlösers angebracht, im königlichen Gewande mit einer kleinen Krone auf dem Haupt, durch weisses Haar als Gottvater charakterisiert. Die Gestalt hält ein Buch und einen Schlüssel in der Hand, aus dem Munde geht nach jeder Seite ein Dolch hervor, das zweischneidige Schwert der Apokalypse, wie überhaupt die ganze Ausschmückung durch die vier Evangelistensymbole, die vier Reiter, die Leuchter und die anderen Symbole, die posaunenblasenden und anderen Engel und die Heiligen an die Apokalypse erinnern soll und die Herrlichkeit Gottes in sinnreicher Weise darstellt.

Durch das Ornament nach Art der römischen Marmorarii mit seinen geraden Linien, seiner Nachahmung von Steinmosaik und einzelnen wie aus Stein gebildeten kleinen Reliefköpfen dazwischen werden die Rippen

tektonisch als das Stabile, Feste bezeichnet. Dagegen ist die Umrahmung der vier Dreieckfelder möglichst leicht und zart gehalten, um der Vorstellung eines ausgespannten Teppichs zu Hilfe zu kommen. Das Rankenwerk mit den kleinen steinfarbigen Köpfchen darin erinnert in der allgemeinen Führung der Zeichnung durchaus an das Rankenwerk, welches die vier Dreieckfelder in dem Gewölbequadrat des Jacopo Torriti in der Oberkirche umrahmt, aber während jenes byzantinisch empfunden ist, hat dieses rein antikes Gefühl und führt das Laub Torritis wieder aus dem byzantinischen Reichtum zur klassischen Einfachheit zurück. Auch dieses Ornament ist wieder von Rauten unterbrochen, in denen sich meistens Brustbilder von sceptertragenden Engeln befinden; nur bei den zwei inneren Umrahmungen jedes Feldes enthält jedesmal die fünfte Raute einen geflügelten Thron und die sechste einen januskŏpfigen Engel mit einem greisen und einem jugendlichen Gesicht.

Bei dem Vergleich mit dem Gewölbefeld des Jacopo Torriti in der Oberkirche (Abb. 93) erkennen wir auch, woher Giotto die Anregung zu dieser Dekoration genommen. Eben jenes Werk ist ihm Vorbild gewesen; denn auch dort sind die Rippen mit geometrischen, wenngleich etwas entfernter an die römischen Marmorarii erinnernden, aber doch Steinmosaik nachahmendem Ornament verziert, während die Einrahmung der vier Dreieckfelder durch Rankenwerk die Vorstellung des Leichten erwecken soll. Sogar ein recht unmotivierter Konsolenfries, welcher sich bei Jacopo an der äusseren Umrahmung der drei Felder befindet, ist bei Giotto, wenn auch nur schüchtern und ganz schmal, an den inneren Kanten sämtlicher Felderumrahmungen nachgeahmt worden. Dadurch aber erhalten wir auch einen neuen wertvollen Stützpunkt für unsere Ansicht, dass Giotto die Vierung der Unterkirche unmittelbar nach Vollendung der Wandbilder in der Oberkirche ausgemalt hat; denn es ist sehr viel wahrscheinlicher, dass er sich in noch jungen Jahren so eng an die grundlegenden Gedanken eines Vorbildes hielt als im späteren Lebensalter, wo er schon zu voller Reife gelangt war. —

Beschäftigen wir uns nun zunächst mit den Gegenständen, welche in den vier Dreieckfeldern dargestellt sind. Wir haben da die allegorische Verherrlichung der drei Gelübde des Franziskanerordens Armut, Keuschheit und Gehorsam vor uns und die Verklärung des heiligen Ordensstifters.

Die Armut hat Giotto verherrlicht, indem er vorführt, wie Christus sie mit Franz verlobt (Abb. 129). Die Vorstellung von dieser allegorischen Vermählung war schon früh im Franziskanerorden verbreitet, wie die zweite Legende des Thomas beweist, welche bereits davon spricht. „Sie, die



Abb. 129. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Giotto: Allegorie auf die Armut.

Vertraute des Sohnes Gottes, die schon lange von dem ganzen Erdkreis vertrieben, sucht er und trachtet danach, sich ihr in unwandelbarer Liebe zu verloben. So ward er zum Liebhaber ihrer Gestalt und ver-

liess nicht allein Vater und Mutter, dass er inniger an ihr hänge und sie beide eins würden im Geiste, sondern liess auch alles ihm eigene fahren. Dann umfängt er sie in keuscher Umarmung und duldet es selbst nicht eine Stunde, nicht ihr treuer Gatte zu sein."[1]) Bonaventura nimmt diese Schilderung in sein Werk hinüber, und wahrscheinlich hat dieser spätere Schriftsteller wie in der Oberkirche so auch hier die Quelle für Giotto gebildet. Dass Giotto dabei auch ein Lied Jacopones benutzt hat, wird wahrscheinlich durch die Gestalt der Liebe und der Hoffnung, welche die Armut auf Giottos Bild begleiten; denn dieser Franziskanerdichter nennt sie mit fünf anderen Tugenden als Gefährtinnen der Armut, welcher sich Franz bei Schliessung der Ehe ebenfalls annehmen muss.[2])

In der Mitte von Giottos Gemälde steht auf einer felsigen Erhöhung die Armut als ein abgezehrtes, geflügeltes Weib mit eingefallenen, gealterten, ehemals schönen Zügen. Ihr Gewand ist zerrissen, geflickt und mit einem Strick gegürtet. Mit den nackten Füssen steht sie in Dornengestrüpp, hinter ihr aber spriessen Lilien und ein Rosengebüsch empor, beides um ihre Leiden, aber auch ihre himmlische Belohnung anzudeuten. Sie dient zum Gespött der Welt, ein Hund bellt sie an, ein Kind schlägt mit einem Stock nach ihr, ein anderes wirft nach ihr einen Stein. Die rechte Hand dieser elenden Gestalt hat Christus ergriffen, dessen Vertraute sie nach Thomas bei seinem Erdenwandel gewesen war, und der Sohn Gottes führt seine ehemalige Braut ihrem zweiten Gatten zu, dem heiligen Franz, welcher von links herantritt und ihr einen Ring an den vierten Finger steckt. In der Linken hält die Armut einen zweiten Ring, den sie soeben aus den Händen der Hoffnung erhalten hat, um ihn später als Gegengabe ihrem Verlobten anzustecken. Mit ruhigem Blick schaut sie ihrem neuen Bräutigam entgegen, Christus neigt das Haupt in milder Güte, und Franz, ein herrlicher, ganz im Profil gesehener Kopf, blickt seiner sonderbaren Braut fest und ohne jedes Zaudern, vielmehr durchdrungen von der Weihe des Augenblicks, entgegen. Hinter der Armut stehen ihre beiden Gefährtinnen, welcher sie so nötig bedarf; die Liebe als eine schöne, jugendliche, engelartige Gestalt, einen Rosenkranz und drei Flammen im Haar, ein Herz in der rechten Hand. Sie sieht mit dem vollen und keuschen Ausdruck des Gefühls, welches sie verkörpert, dem Bräutigam ihrer Freundin entgegen. Hinter ihr hält die Hoffnung die Hand noch erhoben, mit welcher sie

1) Nach Thodes Übersetzung, dessen gründliche Ausführungen über den Inhalt aller vier Gemälde zu vergleichen sind.

2) Thode.

der Armut den Ring übergeben hat, und blickt ihre Gefährtin aufmerksam an. So ist aus dieser unnatürlichen Allegorie unter der Hand Giottos eine lebensvolle Scene geworden, ein Vorgang, für den man sich erwärmen kann. Gehoben wird derselbe noch durch den zahlreichen Chor von Engeln, der zu beiden Seiten steht. Zum erstenmal treten uns hier die Engel Giottos, die unvergleichliche, niemals wieder übertroffene Schöpfung dieses grossen Künstlers in voller Ausbildung entgegen. Was die äussere Erscheinung anbelangt, hat er sie freilich von der byzantinischen oder noch mehr von der altchristlichen Kunst herübergenommen als jugendliche Wesen, bei denen man nicht nach dem Geschlecht fragt; aber erfüllt hat er sie ganz mit seinem Geiste. Ein edlerer und reinerer Ausdruck menschlicher Liebe, Güte und Freude, die ins Unsterbliche verklärt sind, ist niemals wieder in der Kunst gefunden worden. Dabei haben Giottos Engel nichts specifisch Kirchliches, sondern ihre Seele ist frei und unbeengt von allen dogmatischen Schranken. Sie sind Geschöpfe aus dem rein Menschlichen und aus dem eigentlichsten Geist und der innersten Seele des Christentums. Dass es Giotto dabei noch gelungen ist, die einzelnen Engel zu Individualitäten leise zu variieren, wird immer eins der grössten Wunder aller Kunst überhaupt bleiben. Wie auf dem Gemälde der Armut die liebende Teilnahme und die Freude des Engelchores die Mittelscene warm und leise umflutet, wie jeder einzelne Engel davon durchdrungen ist und dem Ausdruck giebt, das ist unsagbar schön. Durch diese Auffassung der Mittelscene und durch diesen Engelchor hat Giotto in seinem Bilde eine Stimmung geschaffen, wie sie das „Paradies“ seines grossen Zeitgenossen und Freundes Dante durchweht, und die, wenn irgend etwas Irdisches, ein Abglanz jener Seligkeit ist, welche das Christentum für den Himmel verheisst. Dante hat im Paradiese dieselbe Allegorie behandelt, und bei der Ähnlichkeit seines Gedichtes und des Gemäldes können wir dieselbe Quelle voraussetzen. Auch bei Dante wird wie bei Thomas davon gesprochen, dass der erste Gatte der Armut Christus war. Vielleicht hat gar Dante Giottos Gemälde gekannt, als er seine Verse schrieb. Der Dichter sagt:[1])

Noch jung, entzweite sich mit seinem Vater
Der, den ich meine, um ein Weib, dem jeder
Das Thor der Lust, als wie dem Tode schliesst.
Und vor dem Hofe geistlichen Gerichtes,
In Gegenwart des Vaters freit' er sie
Und liebte mehr sie dann von Tag zu Tage.

1) Paradies XI, 58—79. Übersetzung von Karl Witte. Im vorletzten Vers die Worte „bis zum“ gegen die Witte'sche Übersetzung verbessert.

Es hatte, seit sie ihres ersten Gatten
Beraubt war, bis auf ihn elfhundert Jahr
Um die Verachtete niemand geworben.
Nicht half es ihr, dass bei der Stimme dessen,
Vor dem die Welt erbebt, mit Amyklas,
Wie man vernahm, sie unerschüttert blieb.
Nicht half ihr Treue, noch so fester Sinn,
Dass sie, wo selbst Maria drunten blieb,
Das Kreuz erstieg, mit Christus dort zu weinen.
Doch, dass ich dir nicht unverständlich bleibe,
So nimm für diese Liebenden Franziskus
In meiner langen Rede und die Armut.
Es riefen ihre Freudigkeit und Eintracht
In Lieb', in süssem Blick bis zum Erstaunen
Bei manchem heilige Gedanken wach.

Das Übrige auf Giottos Bild ist öde Allegorie. Noch am wenigsten die Scene links vorn; da zieht ein Jüngling mitleidig sein Obergewand aus, um es einem armen Greis in kurzem zerrissenem Kittel zu geben. Ein Engel fasst den Mildthätigen am Arm, um ihn auf die Vermählung des Franz mit der Armut aufmerksam zu machen. Rechts vorn weist ein Engel drei Männer ebenfalls auf den Vorgang in der Mitte hin. Diese aber scheinen sich unwillig abzukehren. Der Vorderste, durch reiche Kleidung und einen Falken auf der linken Faust als Hochmütiger charakterisiert, ballt ärgerlich nach der Armut die Faust, der zu äusserst rechts Stehende umklammert ängstlich einen Geldbeutel, während der Mönch hinter ihm ihn scheel anzusehen scheint und wohl den Neidischen darstellt.[1]) Hochmut, Geiz und Neid werden auch von Dante an verschiedenen Stellen als zusammengehörig genannt. Der Gegensatz dieser beiden Gruppen und ihre Beziehung auf die Verlobung des Franz mit der Armut ist klar. Auf dem oberen Teil des Bildes tragen zwei fliegende Engel ein Gewand und einen Geldbeutel und ein Haus mit Garten zum Himmel empor. Aus der Spitze des Gemäldes kommen ihnen zwei Hände entgegen, um die Gaben in Empfang zu nehmen. Jedenfalls sind damit die irdischen Güter gemeint, welche derjenige ablegen muss, der sich der Armut verlobt und mit ihr ein Gott wohlgefälliges Leben führen will.

Während Giotto so aus der Allegorie der Armut eins seiner herrlichsten Gemälde machte, protestierte er durch ein längeres Gedicht in italienischer Sprache[2]) gegen diese Forderung der Franziskaner. Unfreiwillige Armut, sagt er, verführt zu Fehltritten, den Richter zur

1) Diese Deutung Thodes scheint mir richtig.

2) Zuerst veröffentlicht von C. F. v. Rumohr in seinen Italienischen Forschungen, Berlin und Stettin 1827, Band II. S. 51 ff. Danach die hier folgende Inhaltsangabe.

Bestechlichkeit, die Frauen und Mädchen zum Preisgeben ihrer Ehre, die Menschen im allgemeinen zum Diebstahl, Gewaltthat, Gemeinheit und Lüge. Freiwillige Armut werde ebenso oft umgangen wie eingehalten. Als feststehende Lebensregel sei sie nicht zu loben, weil dazu weder Takt, noch Kenntnisse, noch irgendwelche Fähigkeit nötig wäre. Es sei eine Schmach, das Tugend zu nennen, was das Gute vertreibe. Freilich könne man dem entgegensetzen, dass der Heiland selber sie empfohlen habe, aber bei den tiefsinnigen Worten des Herrn müsse man auf richtiges Verständnis achten. Christus selber habe wirklich nach seinen Worten gelebt, und für sein hohes Werk war die Armut notwendig. Jetzt aber sähe man nur zu häufig, dass diejenigen, welche die Armut am lautesten preisen, heimlich danach streben, sich von ihr zu befreien. Es wären gerade die gierigsten Wölfe, welche sich das Schaffell umhängten. So stelle sich die Armut als Heuchelei heraus. Zum Schluss fordert er sein Lied auf, in die Welt hinaus zu ziehen und die Anhänger der Armut zu bekehren oder zu unterdrücken. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Giotto dieses Lied gerade in der Zeit gedichtet hat, in welcher er das Gemälde der Armut in der Unterkirche schuf, um seinen persönlichen Standpunkt diesem Auftrag gegenüber zu wahren. Sehr lehrreich ist es, dass Giotto, trotzdem er grundsätzlich gegen den Gegenstand dieses Bildes war, dennoch seine höchste künstlerische Kraft dabei einsetzte. Das muss uns davor warnen, bei Künstlern aus ihren Werken ohne weiteres auf ihre Gesinnung zu schliessen. Giotto hatte, wie wir an diesem Bilde erkennen, die hohe Fähigkeit, sich ganz in den Geist der ihm gestellten Aufgabe zu versetzen und sie von dem Gesichtspunkt aus zu lösen. —

In dem Gemälde der Armut konnte Giotto an Stelle der toten Allegorie eine lebensvolle Scene vorführen, weil er in der Legende schon eine Parabel über diesen Gegenstand vorfand, und er war um so mehr berechtigt sie zu verwerten, als sie wahrscheinlich in Anlehnung an jene Parabel entstanden ist, welche Franz selber dem Papst Innocenz III. vorgetragen hatte.[1]) Bei den beiden Gemälden aber, welche die Keuschheit und den Gehorsam verherrlichen, war eine so glückliche Vorbildung des Stoffes nicht vorhanden und überhaupt nicht möglich, hier konnte Giotto nur reine, ihrem Wesen nach unkünstlerische

1) Eine schöne, aber arme Jungfrau lebte in der Wüste. Ein grosser König, der sich in ihre Schönheit verliebte, vermählte sich mit ihr. Als ihre zahlreichen Söhne erwachsen waren, schickte die arme Frau sie an den königlichen Hof. Der König erkannte sich in ihnen wieder und fragte sie, wessen Söhne sie seien. Wir sind die Söhne des armen Weibes in der Wüste, erwiderten sie. Da nahm der König sie in grosser Freude auf.

Allegorien malen. Nicht durch die ganze äussere Erscheinung, sondern nur durch das Beiwerk konnte er die Gestalten der Keuschheit und des Gehorsams charakterisieren. Die Keuschheit, eine ernst blickende jugendliche Frau, deren Kopf bis auf das Gesicht verhüllt ist, sitzt in dem Mittelturm einer Festung, so dass nur ihr Brustbild durch das Fenster sichtbar ist (Abb. 130). Der quadrate Turm ist wieder ein Zeugnis von Giottos architektonischer Schöpferkraft. Er hat eine hohe, wenig breitere Basis und ist von einem nach allen Seiten etwas ausladenden Wehrplateau mit Zinnen bekrönt, in dessen Mitte sich ein hölzerner Glockenstuhl mit Glocken und darüber wehender Fahne erhebt. Das Fenster des Turmes mit seinen beiden gewundenen Säulchen und dem Dreieckgiebel über dem Architrav weist uns wieder nach Rom, es entspricht fast genau der Thürumrahmung eines kleinen Ölschränkchens in S. Cecilia zu Rom, der Ruine eines anderen über der Thür in der linken Schmalwand der Vorhalle von S. Maria in Trastevere und einem beiden ganz ähnlichen von der Hand des römischen Marmorarbeiters Vassalletto in Viterbo. Unter dem Fenster ist ein Zierstreifen mit einer antiken Akanthusranke in Relief, darüber sind unter den Säulchen des Fensters zwei Löwenköpfe angebracht. Unter dem oberen Wehrgang ist der Turm mit Mosaik nach Art der römischen Marmorarii verziert, in dem Fenstergiebel befindet sich ein Relief, eine nackte Figur, welche zwei Vögel an den Köpfen festhält. Die Festungsmauer, welche diesen Turm umgiebt, ist von Zinnen bekrönt und hat an den vier Ecken ebenfalls zinnenbekrönte Türme. Von beiden Seiten schwebt zu der Keuschheit je ein Engel herab; einer, dem sie die betend zusammengelegten Hände entgegenstreckt, bringt ihr eine mützenartige Krone, der andere einen Strauss von Blättern in einer Vase dar. So ist also die Keuschheit durch Festungswerke gegen die Welt und ihre Laster geschützt nach einer ganz schiefen Vorstellung, da die wahren Verteidigungsmittel der Keuschheit nicht äusserliche, sondern innere sein müssen. Die beiden Engel überbringen ihr die himmlische Belohnung.

Um die Feste der Keuschheit sind zahlreiche Figuren versammelt. Unter ihnen fallen, zu je zwei und drei verteilt, sieben geflügelte graubärtige Krieger in voller Rüstung mit Schild und einer mehrschwänzigen Geissel in den Händen auf. Sie scheinen teils als Wächter der Keuschheit gedacht zu sein, teils ist wohl gemeint, dass sie durch ihre Schläge die Busse vollziehen sollen an demjenigen, welcher sich dem Dienst der Keuschheit weiht. Der heilige Franz ist es, welcher der Keuschheit neue Vasallen zuführt. Er steht begleitet von zwei Engeln links auf dem Gemälde, einem zu ihm emporsteigenden Mönch und zwei Laien

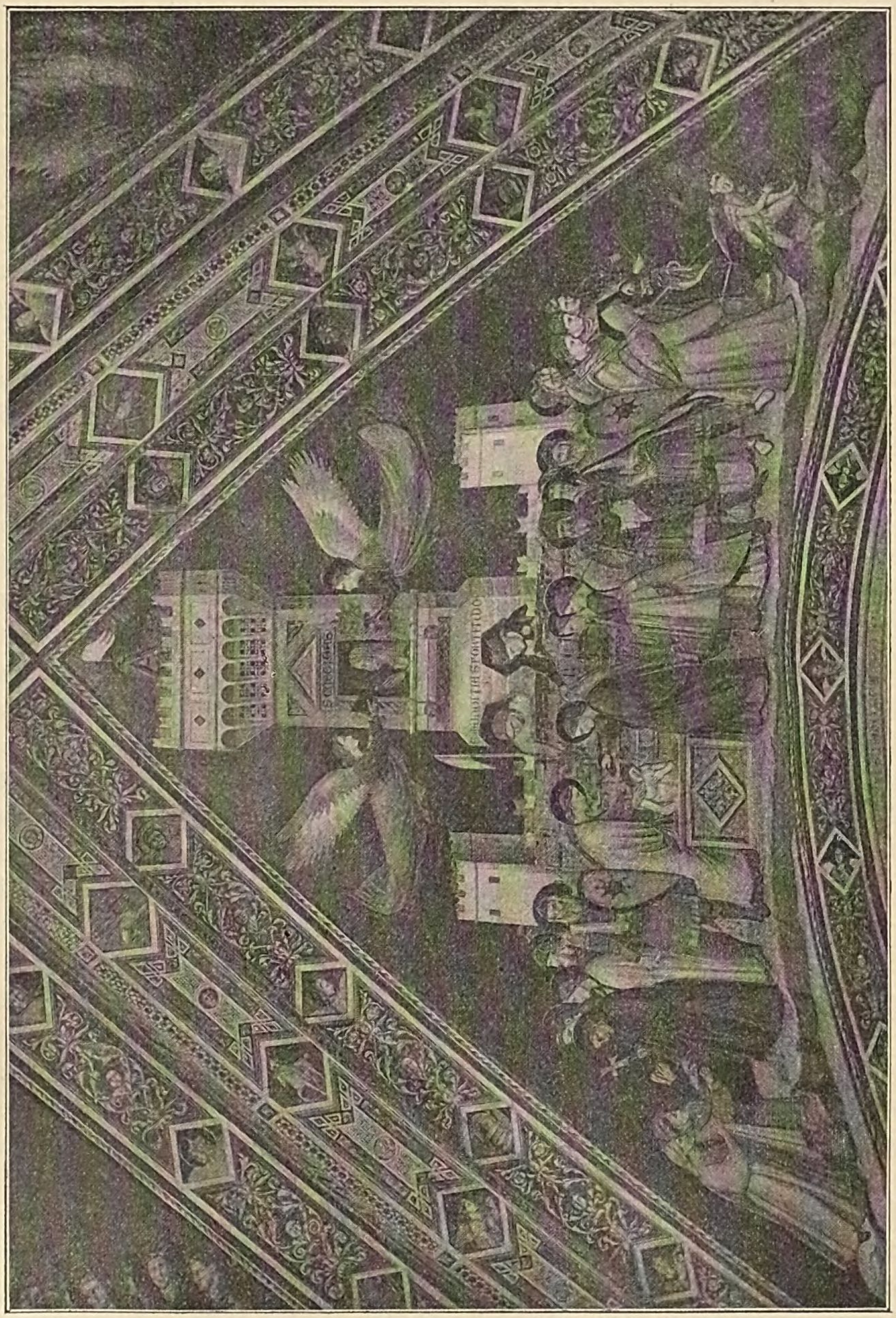


Abb. 130. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Giotto: Allegorie auf die Keuschheit.

liebevoll empfangend zugewendet. Den Mönch hat er schon bei der Hand ergriffen. Einer der Engel hält den Ankommenden ein Kreuz entgegen. Abermals herrscht hier Unklarheit, denn einer, der schon

Mönch ist, braucht sich nicht mehr besonders der Keuschheit zu weihen. Dass die drei Ankommenden das aber vorhaben, zeigt nicht nur der finsterblickende Krieger, der sie mit der Geissel erwartet, sondern auch der Vorgang, welcher sich gegen die Mitte des Vordergrundes abspielt. Hier wird nämlich an einem Jüngling durch zwei Engel eine Taufe vollzogen. Es ist wohl gedacht, dass der Täufling dadurch in den Orden oder in den Dienst der Keuschheit aufgenommen wird. Der eine Engel hält den in einem Immersions-Taufbecken Stehenden fest und der andere giesst ihm aus einer Kanne eine Flüssigkeit über den Kopf. Zwei Engel weiter rechts halten seine Gewänder und schauen liebevoll zu. Aus der Festung heraus reichen ihm zwei Tugenden, die Reinheit (S. Munditia) eine Fahne, und die Tapferkeit (S. Fortitudo) einen Schild; auch ein Schwert scheint die letztere in der anderen Hand für ihn bereit zu halten.[1]) Durch diese beiden Figuren, welche wohl als Dienerinnen der Keuschheit gedacht sind, wird die einzige, auch noch sehr lockere Verbindung zwischen der allegorischen Figur der Keuschheit und ihrer Feste einerseits und den übrigen Figuren andererseits hergestellt. Des unglücklichen Täuflings scheint aber nach der Taufe noch eine zweite Züchtigung zu warten, von der er noch nichts ahnen soll, denn der zunächst rechts stehende Krieger schaut wartend auf ihn hin und versteckt die Geissel hinter seinem Rücken. Der Aufnahme neuer Diener der Keuscheit durch den heiligen Franz zu äusserst auf der linken Seite entspricht zu äusserst auf der rechten die Vertreibung der Laster. Also ein wirklich möglicher Vorgang und eine Allegorie sind hier in unkünstlerische Parallele miteinander gesetzt. Die Streiter gegen die Laster sind drei Engel, von denen der eine eine Lanze, der zweite ein Rauchfass und der dritte ein Kreuz als Waffe hat, also Vertreter der Religion, und ein in eine rote Kutte mit über den Kopf gezogener Kaputze gekleideter langbärtiger geflügelter Greis, welcher als Reue (Penitentia) bezeichnet ist und eine Geissel schwingt. Diese Vier vertreiben vier Laster oder Schrecken und zwar den Tod, der ein schwarzes Gerippe ist und durch die Beischrift Mors erläutert wird, eine fahlgraue nackte menschliche Gestalt mit den Resten einer Inschrift (. urdo), die Sinnenliebe, die dargestellt ist als geflügelter nackter, ums Haupt mit Rosen bekränzter Amor, mit Krallenfüssen — seine Augen sind verbunden, er hat Köcher und Pfeile und an einer Schnur aufgereihte Herzen umgehängt. Das vierte Laster ist die Unreinheit (Immunditia), ein rücklings überstürzendes menschliches Ungeheuer mit Schweinskopf.

1) Der Gegenstand in ihrer linken Hand scheint der Schwertgriff zu sein.

Selbst ein Giotto hat aus diesem öden Gegenstand nicht viel machen können. Am schönsten sind die Gruppen, welche eine wirkliche Handlung darstellen, nämlich der Empfang der Novizen durch Franz und die Taufe. Franz blickt den Ankommenden mit voller Liebe entgegen, und diese streben mit sehnsüchtigem und glücklichem Verlangen zu ihm empor. Bei der Taufe sind besonders schön die von inniger Liebe erfüllten Engel. —

Ebenso unerfreulich ist der Giotto vorgeschriebene Gegenstand auf dem Bilde des Gehorsams (Abb. 131). In einer romanischen Halle, deren Rückwand mit der Darstellung der Kreuzigung geschmückt ist,[1]) sitzt in der Mitte die Personifikation des Gehorsams als geflügelte alte Frau in einer Art von Mönchsgewand mit Mantel darüber. Sie legt einem vor ihr knieenden Mönch ein Joch auf die Schultern, das dieser mit beiden Händen, also sehr bereitwillig, empfängt. Den Zeigefinger der linken legt sie, Schweigen gebietend, auf den Mund. Sie selber trägt ebenfalls das Joch im Nacken. Wie die Armut von den beiden Tugenden der Liebe und Hoffnung, die Keuschheit von Reinheit und Tapferkeit begleitet ist, so stehen auch dem Gehorsam zwei Tugenden zur Seite und zwar Klugheit und Demut. Die Klugheit, links sitzend, hat zwei Gesichter, ein altes und ein junges; in einer Hand trägt sie einen Zirkel, wohl um alle Dinge vorsichtig damit zu messen, mit der Linken hält sie dem das Joch empfangenden Mönch einen runden Spiegel entgegen, dessen Gehäuse[2]) vor ihr steht. Die Demut hat eine Kerze in der Hand und schaut lammfromm vor sich nieder. Wieder werden, wie auf den anderen Bildern, im Vordergrund eine Scene der Hingebung und eine des Widerstandes gegen die Tugend dargestellt. Links kniet ein Engel, welcher ein ebenfalls knieendes junges Menschenpaar auf den Gehorsam hinweist, mit eifriger Andacht folgen sie seinem Wink; rechts dagegen bestrebt sich ein anderer knieender Engel vergebens, einen Kentauren als Jünger des Gehorsams anzuwerben. Dieser fährt vielmehr entsetzt und abweisend zurück. Er ist ein bärtiger Mann, dessen Tierkörper vorn als Pferd und hinten als Panther gebildet ist. Diese Figur ist sehr verschieden gedeutet worden. Am meisten leuchtet die Meinung ein, dass er das dem Gehorsam gerade entgegengesetzte Laster, der Hochmut oder Stolz, sein soll.[3]) Der grausamste Teil der Allegorie befindet sich auf der oberen Hälfte des Bildes. Auf dem Dach der Halle steht der heilige Franz mit einem Kreuzstab in der Linken, in der Rechten das Wundmal

1) Von Maria und Johannes unter dem Kreuz nur noch einige Umrisse erhalten.

2) Doch wohl kaum ein Astrolabium, wie Thode annimmt.

3) Nach Thodes Deutung.



Abb. 131. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Giotto: Allegorie auf den Gehorsam.

zeigend. Er hat das Joch auf den Schultern, und dieses ist mit Stricken an seinem Oberkörper befestigt. Aus der Spitze des Bildfeldes kommen zwei Hände herab, welche ihn an einem Strick, der an dem

Joch befestigt zu denken ist, zum Himmel emporziehen! Zu seinen Seiten knieen zwei auf ihn und aufwärts weisende Engel mit Schriftbändern in den Händen, auf welchen Reste von Inschriften besagen, dass man durch Gehorsam und Busse in den Himmel kommt.

Um über die Öde des Vorwurfs wenigstens etwas hinwegzutäuschen, hat Giotto um diese Mittelscene einen Chor von knieenden Engeln versammelt. Aber selbst auf diesen beiden schönen Gruppen lastet das Unkünstlerische des Gegenstandes. Bei der Vermählung des Franz mit der Armut konnte Giotto seine Engelchöre erfüllt von himmlischer Freude über diesen Vorgang darstellen. Was aber sollten sie wohl bei einer so leeren und dummen Ceremonie wie die der Jochauflegung empfinden? Giotto konnte ihren Gesichtsausdruck nur ganz allgemein halten und sie ernst und feierlich zuschauen lassen. —

Wie eine Erlösung wirkt nach den zuletzt betrachteten beiden Bildern der Gegenstand des vierten Deckengemäldes, obgleich auch er in der Mittelfigur der Kunst eine wenig dankbare Aufgabe bot. Das Bild stellt den Triumph des heiligen Franz dar (Abb. 132). Wie eins der Gemälde in der Oberkirche zeigte, stand für Franz im Himmel der Thron bereit, von welchem Lucifer zur Hölle gestürzt war. Hier an der Decke der Unterkirche hat Giotto den Ordensstifter auf diesem Thron sitzend dargestellt. Der nach Art der römischen Marmorarii ausgestattete Thronsessel nimmt die Mitte des Gemäldes ein, Franz sitzt darauf, Buch und Kreuzstab in den Händen, von einer Sonne umstrahlt. Mit grossen weitgeöffneten Augen und unbeweglichem Gesicht, wodurch der Künstler das Verklärte andeuten wollte, schaut er gradeaus. Über ihm steht die Inschrift Gloriosus Franciscus, und über seinem Thron steigt eine Fahnenstange empor, die mit einem Seraph bekrönt ist, und an welcher ein Banner mit einem Kreuz und sieben Sternen hängt. Ringsherum aber hat Giotto nach einer damals für die Kunst neuen Idee den Engelreigen dargestellt. Einige von den Engeln blasen Posaunen oder die Flöte oder schlagen Metallbecken zusammen oder klappen mit Castagnetten und die übrigen tanzen mit himmlischer Freude im Antlitz, die vier vordersten tragen dabei das Symbol der Unschuld, Lilien, in den Händen. Der Engelreigen ist so geschickt angeordnet, dass man durchaus den Begriff des Durcheinanderwogens erhält. Die Figuren sind auf diesem Bilde nicht ganz so lebendig, wie man es bei Giotto gewohnt ist, bei einigen ist der Ausdruck übertrieben, daher ist hier in der Ausführung vielleicht ein Schüler anzunehmen.[1]) —

1) Schon von Thode S. 259 ausgesprochen.

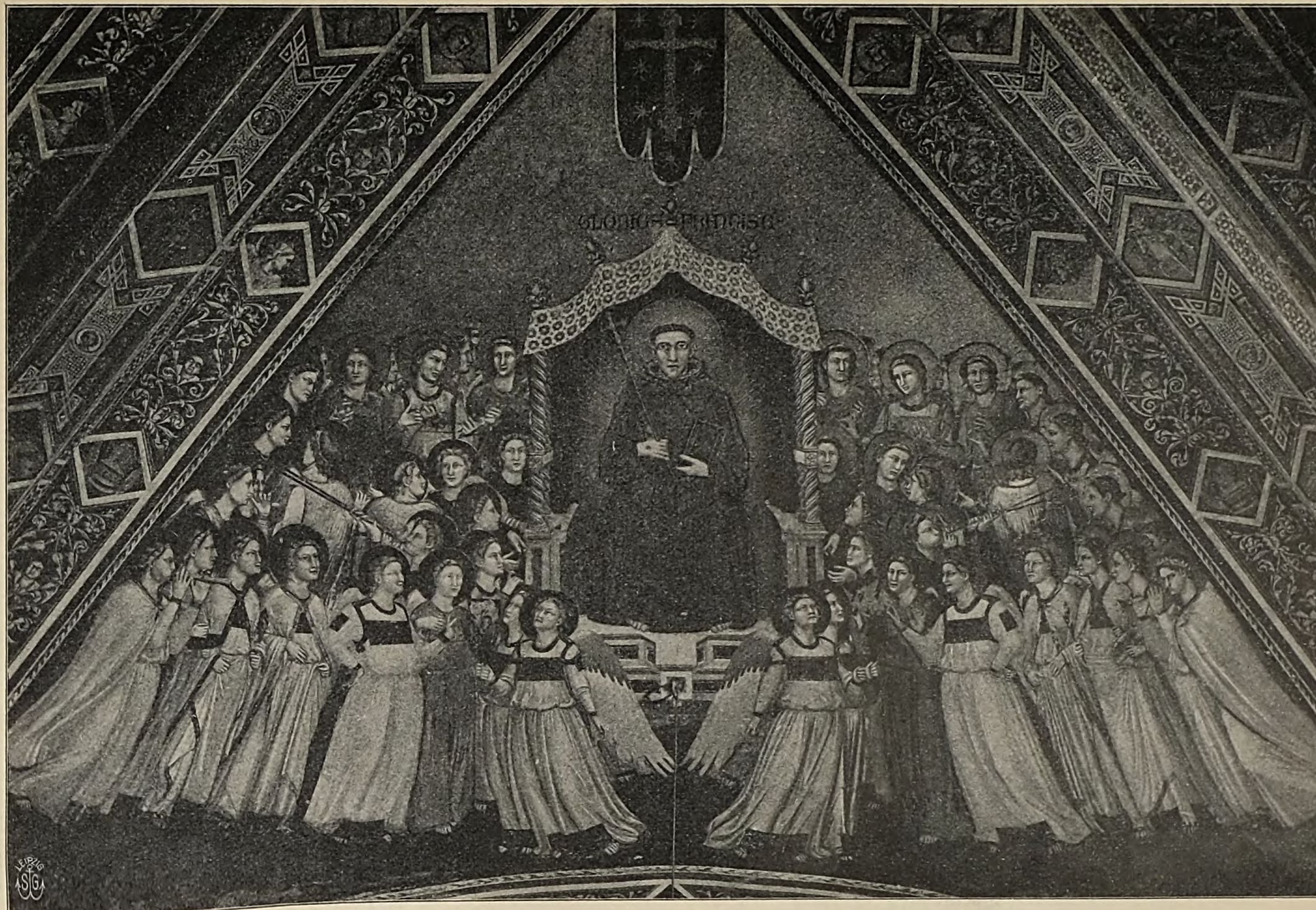


Abb. 132. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Giotto: Triumph des heiligen Franz.

Das sind die Gegenstände der vier Deckengemälde. Vortrefflich sind die Bilder komponiert. Sie füllen immer den gegebenen Dreieckraum, nicht mechanisch, sondern in künstlerischer Freiheit, aus. Klar ist jedesmal das Hauptstück in der Mitte herausgehoben, am einfachsten bei der Verklärung des heiligen Franz durch seinen Thron und bei der Keuschheit durch die Festung. Bei dem Gehorsam wird die Mittelscene durch die Halle zusammengefasst. Bei dem schönsten Bilde, bei der Armut, verschmäht der Künstler solch ein äusserliches Mittel, hier werden die Figuren der Mittelscene allein durch die Handlung und die geistige Bedeutung herausgehoben. Die Engelchöre zu beiden Seiten des Mittelstücks verleihen den drei Bildern der Armut, des Gehorsams und der Verklärung eine gewisse Einheitlichkeit, aber auch sie sind unter einander variiert, indem die Engel bei der Armut stehen, bei dem Gehorsam knieen und bei der Verklärung tanzen. Auf dem Bilde mit der Keuschheit entschädigt der Künstler für die massive Festung in der Mitte durch eine wohldurchdachte Komposition der Figuren davor. Die Taufe geht nicht gerade in der Mitte des Bildes vor sich, die durch den emporsteigenden Turm schon genug betont war, sondern etwas weiter links, aber durch die kleiderhaltenden Engel und den mit der Geissel wartenden Krieger greift sie auch nach rechts hinüber und verbindet beide Seiten des Gemäldes miteinander. Auch die beiden Gestalten der Reinheit und der Tapferkeit innerhalb der Festung helfen die beiden Hälften des Bildes miteinander verbinden, wie sie die Verbindung zwischen dem Mittelstück des Hintergrundes und dem Vordergrunde herstellen. Die Gruppe des von zwei Engeln begleiteten Franz mit den ihm Entgegenkommenden und die Gruppe des Kampfes von Religion und Reue gegen die Laster wird mit der Mittelgruppe durch je einen Krieger verbunden, der nach ihnen hinschaut, mit seinem Körper aber mehr der Mitte zugewendet ist. Ebenso durchdacht ist die Komposition auf dem Bilde der Armut, und hier sind noch mehr geistige Mittel zu Hilfe genommen. Die beiden Engelchöre drängen sich dicht an die Mittelgruppe, welche aus Franz, Christus, der Armut und der Liebe mit der Hoffnung besteht, heran, und doch ist letztere durch den geistigen Ausdruck auf den ersten Blick als zusammengehörig erkennbar. Die Mitte des Bildes wird nicht durch den die Verlobung vollziehenden Heiland eingenommen, sondern durch die Gestalt der Armut, deren Verherrlichung das Gemälde gewidmet ist. Die Aufmerksamkeit der Engel lenkt auch die Aufmerksamkeit des Beschauers noch mehr auf sie hin. Zu den Engelchören gehörig und doch wieder sich aus ihnen loslösend stehen vorn die beiden Engel, welche den Mildthätigen und

die drei Abweisenden der Mitte zuführen wollen. Sie verbinden diese Figuren vortrefflich mit den übrigen.

Die schöne und raumentsprechende Komposition der Bilder ist eine malerische Eigenschaft, aber auch die Farbe beweist, dass Giotto hier, soweit das bei den beschränkten Mitteln seiner Kunst möglich ist, ganz zu dem in der Oberkirche noch nicht erreichten Ziel des Malerischen gelangt ist. Die Bilder sind auch darin den Wandgemälden der Oberkirche überlegen. Das kräftige Blau, blasse Rot und Gelb wirken harmonisch mit dem Goldgrund zusammen. Die Farben sind mit Absicht licht gewählt, damit die Figuren in dem nur spärlich beleuchteten niedrigen Raum der Unterkirche deutlich hervortreten. Alle Engel sind in helle Gewänder gekleidet. Auch eine gewisse Buntheit und Unruhe in der Farbe ist wohl beabsichtigt, weil durch sie ein Schimmern erzeugt wird, das mit der reichen Umrahmung zu einem dekorativen Ganzen zusammenwirkt. Das unmalerische Prinzip möglichst plastischer Wirkung in den Figuren ist aufgegeben. So sehen wir also Giotto hier nicht nur in seinem Streben nach dem Malerischen von Erfolg gekrönt, sondern er bildet auch gleich eine bestimmte Art desselben aus, die für die vorliegende Aufgabe am besten geeignet war, das Dekorative. Die Wirkung ausgespannter Teppiche ist nicht nur in der Umrahmung, sondern auch in den eigentlichen Bildfeldern erreicht.

Giottos Neigung zum Dekorativen und die Vorliebe für reichen Schmuck der Bilder zeigt sich schon in dem Franzcyklus der Oberkirche, und zwar in den reichen Architekturen, in den zierlich gemusterten Vorhängen und Gewändern. Davon nimmt Giotto in seinen späteren Werken ganz Abstand, um immer mehr einen einfachen monumentalen Stil herauszubilden. Schon auf seinen Gemälden in Padua beschränkt er die Darstellung des Hintergrundes und des Beiwerks auf das allerunentbehrlichste und bleibt von da an bei diesem Prinzip. Damit erhalten wir noch einen neuen Beweis, dass die Deckengemälde der Vierung der Unterkirche nicht erst nach den Arenabildern entstanden sein können.

Wir sind durch die Umrahmung der Vierungsbilder auf Jacopo Torriti verwiesen worden, dessen Einfluss auf Giotto wir schon in einigen Einzelheiten der frühsten Bilder in der Oberkirche gefunden haben. Im Anblick der Vierungsbilder der Unterkirche aber wird es noch besonders klar, dass dieser Künstler auch im allgemeinen nicht ohne günstige Einwirkung auf Giotto geblieben ist. Giotto hat von der Kunst dieses römisch-byzantinischen Meisters, zunächst wohl vornehmlich von seinen Gemälden in Assisi, Geschmack und Haltung gelernt

und sich an ihnen in dem ruhig-heiteren Geist, in der milden Hoheit seiner Gestalten bestärken können. Bei dem erneuten Aufenthalt in Rom in den letzten beiden Jahren des 13. Jahrhunderts hat er dann auch die unterdessen vollendeten Mosaiken im Lateran und in S. Maria Maggiore gesehen. Aber der mehr äusserlichen Dekorationslust jenes Künstlers hat er einen wuchtigen Inhalt gegenübergestellt, auf diese Weise nicht nur sein Genie, sondern auch seine florentiner Abstammung offenbarend.

* *

*

Wahrscheinlich hat Giotto wie in der Oberkirche zu Assisi so auch in der Unterkirche Entwürfe zu Wandbildern geschaffen, welche von anderen Künstlern ausgeführt wurden. Auf solche Weise scheint der malerische Schmuck der Cappella del Sacramento am Ende des rechten Querschiffes entstanden zu sein. Die Wandgemälde sind von solcher Schönheit, dass die Kapelle eines der Kleinodien jenes Zeitalters ausmacht. Der Hauptgegenstand der Darstellung ist die Legende des heiligen Nikolaus, aber auch mit Einzelfiguren, Medaillons mit Brustbildern und einer Altartafel von derselben Künstlerhand ist die Kapelle geschmückt.[1]) Gross und edel sind die neun Einzelgestalten der Apostel in dem untersten Streifen der Eingangswand und der beiden Seitenwände. Mit derselben Noblesse stehen die sechs Heiligenpaare des Eingangsbogens da. Ihre Gesichter sind von der gleichen regelmässigen und grossen Schönheit, welche Giotto in seinen besten Werken eigen ist, und eine ebensolche himmlische Verklärung liegt darin. Einzelgestalten oder als solche wirkend sind auch an der Eingangswand, zu oberst Christus unter einem Baldachin stehend, zu seinen beiden Seiten der heilige Franz und der heilige Nikolaus, die knieenden Stifter der Kapelle, die beiden Brüder Napoleone und Giovanni Gaetano Orsini, empfehlend. Christus ist von derselben königlichen und heiteren Würde, welche ihm Giotto zu verleihen weiss. Innig und gross sind die Magdalena Aegyptiaca und der Täufer, welche aus wüster Felsenlandschaft zu dem Heiland emporflehen, beziehungsweise auf ihn zeigen. Durch dieselbe Würde sind die Halbfiguren der Madonna, des Franz und des Nikolaus auf dem Altarbilde ausgezeichnet. In der Darstellung der Nikolauslegende (Abb. 133) ist die Erzählung von echt giottesker schlagender Kürze.

1) Genaue Beschreibung der Bilder bei Thode S. 264ff.

An die Stelle des unsicheren Probierens in der Oberkirche in den Proportionen der menschlichen Gestalt und in der Zahl der Figuren ist hier klare Einheitlichkeit getreten. Die Köpfe sind klein, aber nicht zu



Abb. 133. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Cappella del Sacramento.
Nikolaus verhindert die Hinrichtung dreier unschuldig Verurteilter.

klein, und die Erzählung beschränkt sich auf die notwendigsten Figuren. Dieselbe Ehrlichkeit wie bei Giotto spricht aus den Wandbildern, dieselbe hinreissende Kraft des Gefühls liegt darin. Der Vater und seine Töchter, welchen Nikolaus seine Gaben bringt, schlafen wirklich und fest, die Freude der Eltern, als der Heilige ihnen ihr Kind wiedergiebt,

ist überwältigend (Abb. 134). Auch vor drastischen Zügen schrickt der Künstler nicht zurück, so lässt er den Juden das Götzenbild tüchtig prügeln.

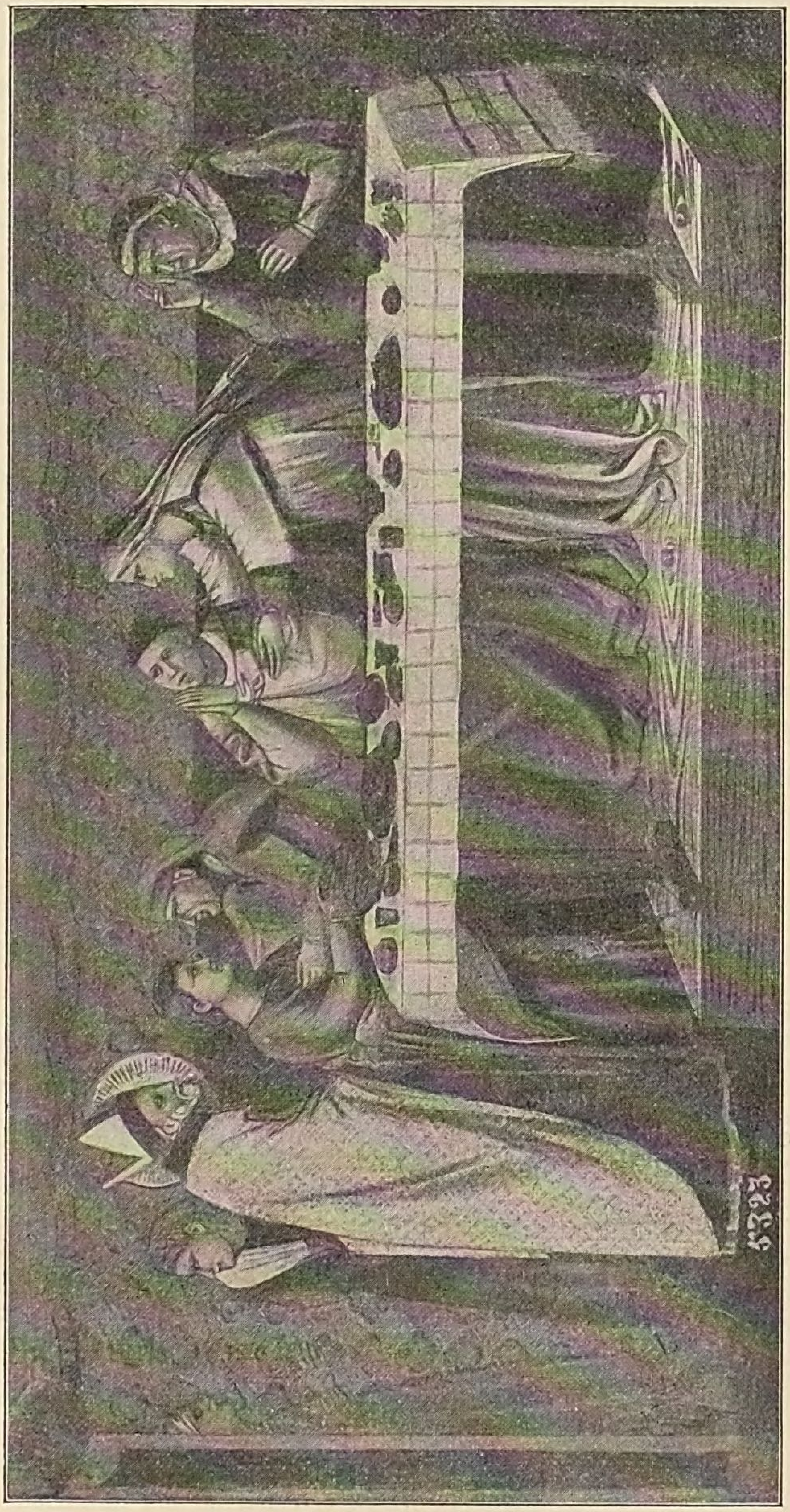


Abb. 134. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Cappella del Sacramento. Nikolaus bringt den gefangenen Knaben seinen Eltern zurück.

Die Farbe mit vorwiegendem Rot auf blauem Grunde ist kräftig und ohne Härte. Während so die Auffassung und der Entwurf des Ganzen

von echt giotteskem Geist erfüllt sind, zeigt die Ausführung manche Schwäche, die Bewegungen sind nicht so lebendig wie bei Giotto, die Sprache der Hände ist nicht so ausdrucksvoll und die Zeichnung überhaupt zuweilen unsicher. Das alles berechtigt uns hier Entwürfe von Giotto zu vermuten, welche von einem anderen Künstler ausgeführt sind. Dieser hat es im ganzen vortrefflich verstanden, den Absichten des Meisters zu folgen und verrät sich nur in schwächeren Einzelheiten.[1])

Das, was in diesen Bildern an Giotto erinnert, hat einerseits Verwandtschaft mit dem Franzcyklus in der Oberkirche, andererseits noch mehr mit dem Altarbild für St. Peter in Rom, so dass wir diese Arbeit aus künstlerischen Gründen zwischen jene beiden einordnen und zwar näher an das Altarbild in St. Peter heransetzen müssen, d. h. also kurz vor 1298. Dem widersprechen die historischen Daten, welche wir über die beiden Stifter der Kapelle besitzen, und ihr Lebensalter auf ihren darin angebrachten Bildnissen nicht. Napoleone, der als Bischof erscheint, wurde schon 1288 Kardinal, und Giovanni Gaetano, welcher, noch ganz jung, etwa 20 Jahre alt, ist, war beträchtlich jünger als sein Bruder.[2]) So hat Giotto diese Entwürfe wahrscheinlich geschaffen, als er an den Vierungsbildern der Unterkirche thätig war, und ein Schüler hat sie unter beständiger Aufsicht des in derselben Kirche arbeitenden Meisters ausgeführt.[3])

* *

*

Die ersten sicheren Daten, welche wir aus dem Leben Giottos besitzen, gehören seinem zweiten Aufenthalt in Rom an. Wir wissen, dass er in den Jahren 1298 und 1300 dort war und mehrere Werke im Auftrage eines Kardinals und des Papstes schuf. Der Kardinal war Giovanni Gaetano Stefaneschi, der Bruder jenes Bertoldo Stefaneschi, für welchen Giotto wahrscheinlich schon sieben Jahre früher in S. Maria in Trastevere die Vorzeichnungen zu den Mosaiken Pietro Cavallinis gearbeitet hatte. Die Stefaneschi waren eine der vornehmsten und mächtigsten Familien von Trastevere, ihr Palast stand in der Nähe der Marienkirche jenes Stadtteils, und in dieser befand sich schon vor

1) Diese Ansicht zuerst von Thode ausgesprochen.

2) Thode, der diese Daten S. 262 beibringt, vermutet für die Ausmalung der Kapelle das erste Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts.

3) Die hierher gehörige Anmerkung ist wegen ihrer Länge an das Ende des Buches gesetzt worden (siehe Seite 405).

dem Ende des 13. Jahrhunderts ihr Erbbegräbnis, sie waren nahe verwandt mit Papst Bonifaz VIII. Der Vater der beiden Brüder war Pietro, welcher in den Jahren 1293, 1296 und 1299 die Würde eines Senators bekleidete. Giovanni Gaetano, welcher Kanonikus zu St. Peter war, wurde am 18. Dezember 1295 Kardinal unter dem Titel von S. Giorgio in Velabro und starb am 21. Juni 1342. Er war eine der berühmtesten Persönlichkeiten an dem römischen Hof seiner Zeit, ausgezeichnet durch grosse Gelehrsamkeit. Er schrieb viele Werke in lateinischen Hexametern.[1])

Der päpstliche Gönner Giottos war Bonifaz VIII., welcher den apostolischen Stuhl von 1294—1303 inne hatte. Vasari weiss zu berichten, dass Giotto vom Papst nach Rom berufen wurde und knüpft daran eine hübsche Erzählung. Der Papst soll einen Legaten zu Giotto nach Florenz geschickt haben, um von ihm ein Probestück zu verlangen. Giotto nimmt, als er den Wunsch des Papstes erfahren, ein Stück Papier und einen Pinsel voll Rot, stemmt den Ellenbogen gegen die Hüfte, so dass der Unterarm als Zirkelbein dient, und schlägt in einem Zuge einen richtigen Kreis. Dann überreicht er das Blatt dem Gesandten mit dem Auftrage, es seinem Herrn zu überbringen. Der Papst erkannte diese Probe an, und die Geschichte wurde die Veranlassung zu der Redensart „runder (più tondo) sein als Giottos O", welche man in Bezug auf grobe und derbe Naturen gebrauchte. Dann berichtet Vasari weiter, dass die ersten Malereien, welche der Papst Giotto in Auftrag gab, fünf Bilder aus dem Leben Christi in der Tribuna der Peterskirche waren. Von deren Ausführung wäre der Papst so entzückt gewesen, dass er dem Meister auftrug, die ganze Kirche ringsherum mit Bildern aus dem Alten und dem Neuen Testament zu bemalen, besonders erwähnt Vasari das Wandgemälde eines Engels, der sieben Ellen hoch war, über der Orgel und eine Madonna, welche Niccolò Acciaiuoli von Florenz bei der Zerstörung der alten Basilika abnehmen liess.

Vasaris Bericht ist aber in verschiedenen Punkten unhaltbar. Auf den Oberwänden der Basilika befanden sich nämlich noch zur Zeit von Giacomo Grimaldi (geb. circa 1560, † 1623) die Wandgemälde aus dem Alten und dem Neuen Testament, welche, wie wir gesehen haben, Papst Formosus dort im 9. Jahrhundert hatte ausführen lassen. Dass Giotto in der Peterskirche gemalt hat, bezeugen auch Panvinio (1570) und

1) de Rossi, Musaici cristiani, im Text zu den Mosaiken von S. Maria in Trastevere, wo er fälschlich 1343 als Todesjahr angiebt, während Baldinucci, in den Notizie dei professori del disegno Florenz 1845, Vol. I, S. 104 aus sicherer Quelle 1342 angiebt. (Siehe weiter unten.)

Grimaldi. Ersterer sagt,[1]) Giotto habe dort viele Bilder Gottes, der heiligen Jungfrau, der Engel und Heiligen auf die Mauer gemalt, von denen noch ein grosser Engel über der Orgel, ein Antlitz Christi und das Bild der heiligen Jungfrau übrig seien. Grimaldi[2]) erwähnt nur den Engel, sagt aber, dass der Papst, wobei er Bonifaz VIII. mit Benedikt XII. verwechselt, beabsichtigt habe, an die Stelle der unter Formosus ausgeführten Wandgemälde andere, bessere setzen zu lassen, dass er aber durch den Tod daran verhindert worden sei. Aus dieser Absicht des Papstes hat Vasari wohl die vollendete Thatsache gemacht, und in Wirklichkeit hat Giotto wohl nur eine Anzahl von Einzelfiguren dort geschaffen. Ob er für diese aber einen Auftrag des Papstes hatte, erscheint zweifelhaft, vielmehr wird wohl der Kardinal Stefaneschi der Auftraggeber gewesen sein, wie er es für alle anderen Werke Giottos in St. Peter war. Die einzige Arbeit Giottos in Rom, die wir mit Sicherheit auf einen Auftrag des Papstes Bonifaz VIII. zurückführen können, ist die Ausmalung der Loggia des Lateran, und diese ist erst entstanden, nachdem Giotto schon zwei Jahre lang in Rom gearbeitet hatte. Auch die Geschichte mit dem Kreis ist verdächtig, schon dadurch, dass Vasari als den betreffenden Papst Benedikt IX. anführt, aber selbst wenn das ein Schreib- oder Druckfehler für Benedikt XII. ist, so wird doch noch immer der falsche Papst genannt, denn Giottos Gönner war der Vorgänger dieses Benedikt. Ferner stand Giotto ja schon mit der Familie Stefaneschi durch den Bruder des Kardinals von früher her in Verbindung. Aus allen diesen Gründen ist es wahrscheinlich, dass nicht Papst Bonifaz VIII., sondern sein Nepote der Kardinal Giovanni Gaetano Stefaneschi ihn nach Rom berief.

Auch die fünf Bilder aus dem Leben Christi in der Tribuna sind nicht im Auftrag des Papstes, sondern in dem des Kardinals gemalt worden, wie der vatikanische Nekrolog bezeugt. Sehr auffällig ist es, dass der Nekrolog bei diesem Werk nicht den Namen Giottos nennt, während sowohl bei dem Altarbilde als auch bei dem Mosaik der Navicella ausdrücklich betont wird, dass Giotto der Künstler sei. Das bestärkt uns noch in der schon früher[3]) ausgesprochenen Vermutung, dass diese Bilder nicht von Giotto herrührten, und dass Vasari hier die Peterskirche mit S. Maria in Trastevere verwechselt hat.

Wie Giotto schon für Bertoldo Stefaneschi die Vorzeichnungen zu Mosaiken geschaffen, so war auch das eine Werk, welches Giovanni

1) Spicilegium IX, S. 233.

2) Siehe Eugène Müntz: Bibliothèques des écoles françaises d'Athènes et de Rome I.

3) Seite 328.

Gaetano ihm in Arbeit gab, ein Mosaik und zwar die berühmte sogenannte Navicella, welche sich jetzt in der Vorhalle der modernen Peterskirche zu Rom, an der Innenseite über dem Mitteleingang, befindet. Das Werk nahm in der alten Peterskirche die entsprechende Stelle ein. Es war nämlich im Atrium der Basilika angebracht und zwar im Hof desselben über den drei Thüren, welche aus dem vordersten Arm des Umgangs in den Hof führten, so dass es der Fassade der Basilika gerade gegenüberstand.[1]) Über die Veranlassung zur Stiftung des Mosaiks wurde erzählt: Die Gläubigen pflegten, wenn sie den Hof des Atriums betraten, sich, da die Apsis der Kirche wie noch heute gegen Westen lag, zurückzuwenden und zu beten. Das erschien fast wie ein heidnischer Sonnenkult. Um nun einen würdigen Gegenstand der Verehrung an dieser Stelle zu schaffen, beauftragte Kardinal Stefaneschi Giotto damit, das Mosaik zu arbeiten. Durch die darauf befindlichen Gestalten Christi und der Apostel sollte der wahre Osten dargestellt werden, welcher angebetet werden muss.[2])

Wie wir aus sicherer Quelle wissen, arbeitete Giotto das Mosaik im Jahre 1298.[3]) Heute ist es leider so sehr modernisiert, dass nur

1) Siehe den Plan der alten Petersbasilika, der im Jahre 1590 von Tiberio Alfarano gezeichnet worden ist. Publiziert in Duchesne: Le liber pontificalis. Paris 1886, S. 192.

2) Giovanni Severano: Memorie sacre delle sette Chiese di Roma. Roma 1630, S. 55.

3) Baldinucci las diese Jahreszahl in einem Buch mit dem Titel Martirologio Fol. 83 im Archiv der Peterskirche. Er veröffentlichte die ganze Notiz in seinen Notizie dei professori del disegno (Ausgabe von 1845, Band I, S. 103 ff.). Bei der Wichtigkeit derselben für die von Giotto im Auftrage des Kardinals Stefaneschi geschaffenen Werke lasse ich sie hier ganz folgen.

Jacobus Gaetani de Stephaneschis Diac. Card. Sancti Georgii Mathei Urrini Card. archipraesb. S. Petri, Bonifacii papae VIII nepos, Nicolai papae III pronepos, et rotae auditor, et sacrae basilicae Vaticanae cononicus, a Bonifatio VIII de anno 1295 Canonicus declaratus de Vaticana basilica, cuius canonicatum quamdiu vixit retinuit, optime meritus, Naviculam S. Petri de anno 1298 eleganti musaico faciendam curavit per manus Iocti celeberrimi pictoris, pro quo opere florenos 2220 persolvit, ut ex libro antiquo benefactorum fol 87 (Dieses Buch ist der vatikanische Nekrolog, publiziert von Cancellieri in De secretariis veteris basilicae vaticanae, Romae 1786, S. 863, Band II, wo das Folgende unter dem Datum X Kal. Iulii verzeichnet steht) sub his verbis: Obiit sanctae memoriae Jacobus Gaetanus de Stephaneschis Sancti Georgii Diaconus cardinalis canonicus noster, qui nostrae basilicae multa bona contulit, nam tribunam eius dipingi fecit, in quo opere quingentos auri florenos expendit. Tabulam depictam de manu Iocti super eius basilicae sacrosanctum altare donavit, quae octingentos auri florenos constitit. In paradiso eiusdem basilicae de opere musaico historiam qua Christus B. Petrum Apostolum in fluctibus ambulantem dextera ne mergeretur erexit, per manus eiusdem singularissimi pictoris fieri fecit, pro quo opere 2200 (vorher 2220) florenos persolvit, et multa alia, quae enumerare esset longissimum; (das Folgende nicht mehr nach dem vatikanischen Nekrolog) qui supradictus cardinalis obiit Avenione anno 48 sui cardinalatus 1342, delatus ad urbem est, et in hac basilica in sacello S. Laurentii, et Sergii martyrum sepultus. — Soweit Baldinucci. Der vatikanische Nekrolog

noch die Zeichnung in den allgemeinsten Umrissen auf Giotto zurückgeht, ja mehrere Figuren, nämlich die oben auf Wolken schwebenden vier Evangelisten sind wahrscheinlich ganz neu hinzugefügt worden.

Der Grund für diese argen Beschädigungen ist die lange Leidensgeschichte, welche das Werk hinter sich hat. Papst Paul V. liess das Mosaik aus den Ruinen des Atriums von seiner ursprünglichen Stelle wegnehmen und an der Wand rechts neben dem päpstlichen Palast über dem Brunnen anbringen, wo jetzt die Fenster des Ganges sind, der auf die Scala regia zuführt. Unter dem Mosaik liess er eine auf diese Versetzung bezügliche Inschrift anbringen.[1]) Diese Operation wurde am 24. August 1617 ausgeführt (beendet oder begonnen?) und von Marcello Provenzale da Cento geleitet, welcher die Figur des Fischers und andere in der Luft wiederherstellte, auch restaurierte er das Mosaik an einigen anderen Stellen.[2]) Da es hier aber zu sehr der Witterung ausgesetzt war und verdarb, liess Urban VIII. es in das Innere der Peterskirche bringen und zwar dauerte die Arbeit vom 14. April bis zum 20. Juni 1629. Vorher hatte Urban VIII. eine Kopie von dem Mosaik anfertigen und sie zur Probe an der betreffenden Stelle im Innern der Kirche aufstellen lassen. Die Kopie kam dann in die Kirche der Immaculata Concezione di Maria Vergine de' Padri Cappuccini bei Piazza Barberini,[3]) wo sie sich noch heute befindet. Unter Innocenz X. musste das Mosaik wieder seinen Platz verändern und in das Atrium wandern. Dort wurde es unter Alexander VII. abgenommen und dabei fast gänzlich zerstört. Damit es nicht ganz zu Grunde ginge, liess der Kardinal Francesco Barberini es unter Clemens X. von Orazio Mannetti Sabino nach der alten Kopie wiederherstellen, d. h. fast gänzlich erneuern und nach Angabe von Lorenzo Bernini an seiner jetzigen Stelle unter der Vorhalle anbringen.[4])

fährt nach longissimum fort: Et ex ejusdem bonis Casale, quod dicitur Olivetum prope Balcam, et medietate quarti casalis piscis, ac domum Cicche in parrochia Sancti Laurentii de piscibus, ac cofinos paramentorum pro tribus missis cotidie in eadem Basilica, in Altari S. S. Laurentii, et Georgii celebrandis.

1) Bonanni: Templi Vaticani historia, Romae 1706, Seite 106.

2) Baldinucci: Notizie etc. Ausgabe von 1811, Seite 144.

3) Torrigio: Le sacre grotte vaticane, Roma 1635, S. 161. Die Inschrift, welche nach Torrigio Urban VIII. unter die Kopie setzen liess: Huius picturae exemplar, quod ante annos 320 a Iotto Florentino celebri pictore opere musivo elaboratum est, Urbanus VIII. Pont. Max. ex area Vaticana in Basilica Principis Apostolorum transtulit anno salutis 1629, giebt das Entstehungsdatum der Navicella um 11 Jahre zu spät an. Fioravante Martinelli giebt in seiner Roma ricercata nel suo sito etc. Roma 1658 ein falsches Datum, nämlich 1340, und zeigt sich auch darin gänzlich unkritisch, dass er unter diesem Jahre von Kaiser Friedrich II. spricht.

4) Bonanni und Baldinucci.

Das Mosaikgemälde behandelt die Erzählung, welche bei Matthäus 14, 22—34 mitgeteilt wird. Die Jünger waren allein auf das Meer hinausgefahren, und ihr Schiff litt unter Wind und Wellen. Da kam Jesus in der vierten Nachtwache zu ihnen und ging auf dem Wasser. Die Jünger schrieen vor Furcht, denn sie glaubten, es wäre ein Gespenst. Jesus aber beruhigte sie und hiess Petrus zu ihm über das Wasser kommen. Petrus trat aus dem Schiff und ging auf dem See. Als aber ein starker Wind kam und er anfing zu sinken, rief er voller Angst die Hilfe des Herrn an. Jesus aber reckte bald die Hand aus und ergriff ihn und sprach zu ihm: „O du Kleingläubiger, warum zweifeltest du?“ Sie traten in das Schiff, und der Wind legte sich. Das Schiff war schon in der altchristlichen Zeit ein Symbol der Kirche, und diese Erzählung wurde dahin gedeutet, dass Christus die Kirche und ihr Oberhaupt, den Nachfolger Petri, aus allen weltlichen Nöten errette.[1])

Die Kopie bei den Cappuccini (Abb. 135) giebt uns eine viel bessere Vorstellung von dem ursprünglichen Zustande des Werkes als dieses selbst. Mit echt giottesker Meisterschaft ist das Grauen dargestellt, welches die Jünger ergreift, als der Herr auf dem Meere wandelnd erscheint. Mit unerschöpflicher Beobachtungsgabe sind die verschiedenen Äusserungen der verschiedenartigen Charaktere aufgefasst. Ein Jünger ist in lebhafter Erregung an das Vorderende des Schiffes geeilt, ein zweiter duckt sich angstvoll an dem Schiffsrand nieder, sein Nachbar betet und wird von einem hinter ihm Stehenden, der die Hand vor die Augen hält, um das vermeintliche Gespenst nicht zu sehen, zitternd angeredet. Der graubärtige Mann am Mast greift sich mit einer bei Giotto öfters wiederkehrenden Bewegung in den Bart und blickt zitternd aber doch fest auf die Erscheinung. Sein Hintermann verbirgt sich halb hinter ihm und zieht das Gewand empor, um sein Gesicht zu verhüllen, wenn die Erscheinung noch näher kommen sollte, entsetzt hebt er die rechte Hand. Ein sitzender Jünger vor ihm hat das Gesicht schon verhüllt und greift sich mit der linken Hand schaudernd an den Kopf. Wie grossartig ist diese Geberde! In den nun nach dem Hinterteil des Schiffes zu folgenden Figuren flaut die Bewegung ab. Ein Jüngling und ein Greis unterhalten sich verwundert über das Ereignis, letzterer faltet die Hände. Ein nur vom Rücken Gesehener zieht das Segel an. Als schönes Gegenbild zu

1) Unter der Navicella standen nach Fioravanti Martinelli: Roma ricercata nel suo sito etc. in Mosaikbuchstaben die Verse:

Quem liquidos pelagi gradientem sternere fluctus
Imperitas sidumque regis tepidumque labentem,
Erigis, et celebrem reddis virtutibus almum,
Hoc jubeas rogitante Deus contingere portam.

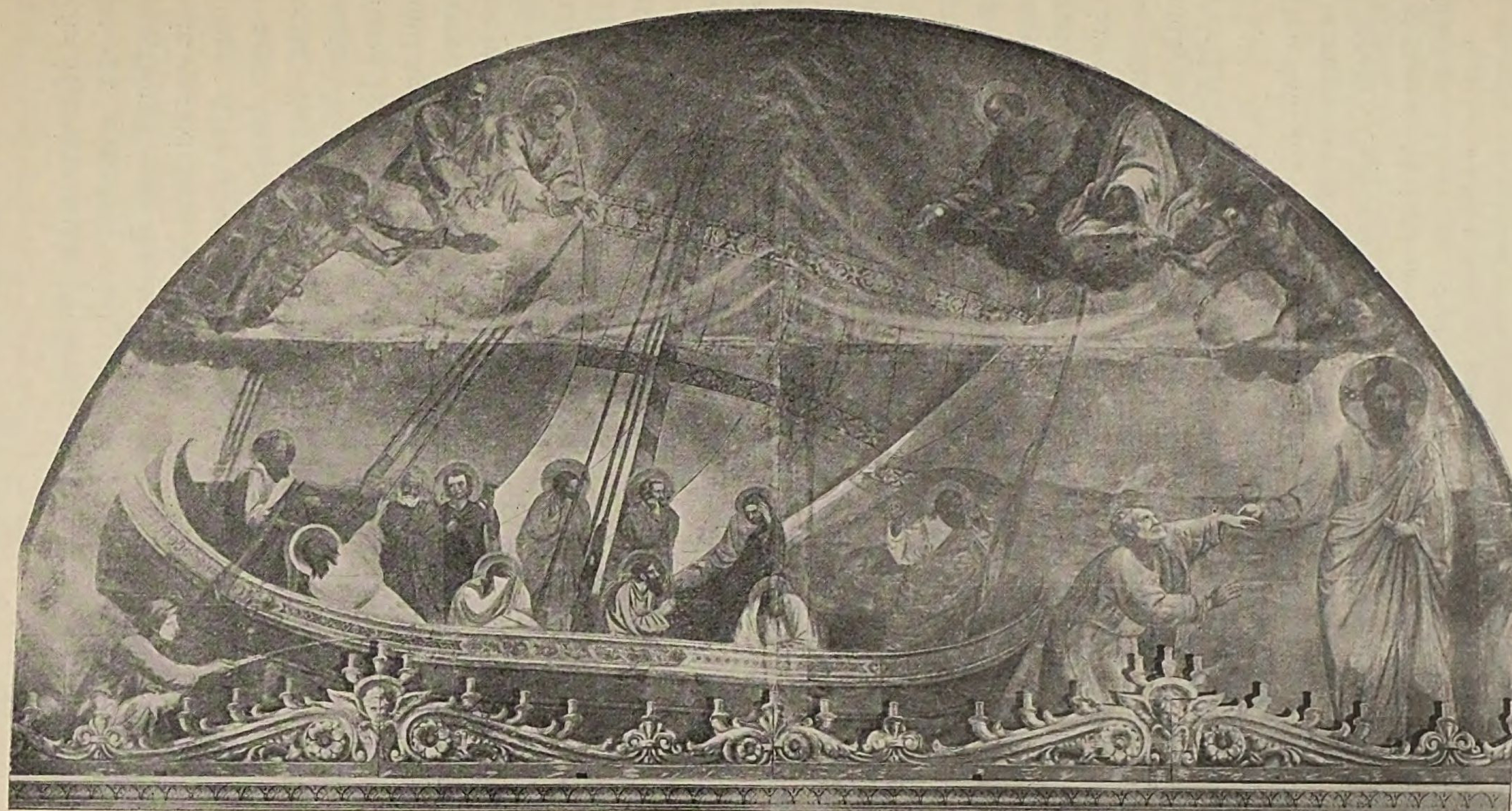


Abb. 135. Rom. Kirche der Cappuccini. Kopie der Navicella von Giotto.

dieser aufgeregten Schar steht ein mächtiger Mann vom Paulustypus mit hoher Stirn und langem Bart am Steuer; auch ihn ergreift ein inneres Grauen, aber er ist sich seines verantwortungsvollen Amtes als Steuermann voll bewusst und mit ruhiger kraftvoller Sicherheit hält er den Griff des Ruders. Die rechte Bildecke hat leider lange nicht soviel von Giottos Geist bewahrt, doch ist so viel zu erkennen, dass Christus eine ruhiggrosse, schöne Gewandfigur war, welche in ihrer stillen Grösse gegen die erregte Scene links wundervoll gewirkt haben muss. Petrus hat einen ganz modernen Kopf. Er streckt flehend die Hände nach dem Heiland und Retter empor. Die vier Evangelisten im oberen Teil des Bildes sind jedenfalls erst eine spätere Zuthat, sie haben hier gar keinen Sinn und sind teilweise schon unter den Aposteln enthalten. Der Gedanke der beiden Windgötter wäre nicht ungiottesk, in der Kopie aber haben sie schon ganz moderne Formen. Der Angler in der linken Vorderecke des Bildes wird wohl auf Giotto zurückgehen, wenn er auch in der Kopie schon ganz modern erscheint. Das Stifterbildnis in der entsprechenden rechten Ecke, das auf dem Original noch erhalten ist, fehlt in der Kopie. Schon der flüchtigste Vergleich mit den guten Teilen dieses Kartons lehrt, dass von Giottos grossartiger Empfindung in dem restaurierten Mosaik nichts mehr übrig geblieben ist. Alles ist bei äusserer Beibehaltung der Geberden ins Kleinliche und Flache herabgezogen. Nur darin ist das restaurierte Werk getreuer, dass die Figuren etwas näher aneinander stehen, während sie in der Kopie willkürlich auseinander gerückt sind. —

Wesentlich besser als dem Mosaik der Navicella ist es dem anderen Werk Giottos, mit welchem der Kardinal Stefaneschi die Peterskirche beschenkte, dem dreiteiligen Altarbild ergangen, obgleich auch dieses durch Weihrauch und durch unvorsichtiges Reinigen starke Beschädigungen erlitten hat. Wenigstens ist es nicht durch Wiederherstellungsversuche verändert, sondern zeigt überall noch die Hand des ursprünglichen Meisters. An einigen Stellen hatte sich die Malerei vom Grunde gelöst, und man konnte die Technik erkennen. Die Holztafeln sind zuerst mit Pergament überzogen, dann folgt eine Schicht Gips, dann Leinwand und über der Leinwand wieder Gips, auf dem dann gemalt worden ist.[1]) Das Werk ist jetzt in seine einzelnen Teile zerlegt, aber auf der Tafel, auf welcher der Stifter es dem Apostel Petrus

1) Ich habe das Werk sehr genau studieren können, da es im Winter 1893/94 von den Wänden abgenommen war, um wegen der oben angedeuteten Loslösung der Malerei restauriert zu werden. Hoffentlich hat man sich dabei auf die Befestigung dieser Teile beschränkt, und nicht das den Hütern des Bildes oben erteilte Lob Lügen gestraft.

überreicht, ist die ursprüngliche Zusammensetzung zu erkennen. Die drei Haupttafeln sind auf der Vorder- und auf der Rückseite bemalt; sie endeten, wie noch in der modernen Umgestaltung zu sehen ist, ursprünglich in Dreieckgiebel. Diese waren mit gotischen Krabben besetzt, und zwischen ihnen stiegen gotische Fialen empor. Die Predella war dreiteilig und an Vorder- und Rückseite auf je drei besonderen Tafeln gemalt, von denen jedoch nur vier erhalten sind. Die stärkere Verdunkelung durch den Weihrauch und die brennenden Altarkerzen lässt erkennen, welches ursprünglich die Vorderseite des Altarwerkes war; auch ist die Rückseite deshalb besser erhalten, weil später, als das Werk auseinandergenommen und die einzelnen Stücke in der Sakristei aufgehängt wurden, die Rückseiten gegen die Wand gekehrt wurden. Nach diesen Anzeichen stellt es sich heraus, dass nicht wie man denken sollte und bisher angenommen hat, die Seite mit dem thronenden Christus und mit der Darstellung der Martyrien der beiden Apostelfürsten, sondern die andere mit dem thronenden Petrus und den vier Einzelgestalten die Vorderseite war. Als weiterer Beweis kommt noch dazu, dass auf dem Bilde mit dem thronenden Petrus und nicht auf dem mit Christus der Stifter das Werk überreicht, und dass er auf ersterem in Bischofstracht, auf letzterem nur im einfachen Hausgewande dargestellt ist.

Vorderseite, Mitteltafel. Petrus mit dem üblichen Rundkopf in rotem Mantel sitzt auf einem gotischen, nach Art der römischen Marmorarii verzierten Thron, in der linken Hand hält er die Schlüssel, die rechte hat er lehrend erhoben. Neben dem Thron steht zu oberst auf jeder Seite ein Engel. Darunter links ein jugendlicher Heiliger, wahrscheinlich Georg, welcher den knieenden und seine Spende überreichenden Kardinal empfiehlt, weil der Kardinal Stefaneschi Titular von S. Giorgo in Velabro war; rechts, dem heiligen Georg entsprechend, ein stehender Heiliger, und, dem Kardinal entsprechend, ein knieender Heiliger, beide mit Büchern in der Hand, der letztere das Buch Petro überreichend. Das dargebrachte Buch ist vielleicht dasjenige, welches Giovanni Gaetano Stefaneschi wahrscheinlich von Oderisio da Gubbio hat mit Miniaturen verzieren lassen, und welches sich noch heute im Archiv der Peterskirche befindet.[1]) Der Fussboden unter dem Thron

1) Der Kodex enthält eine Messe an die Madonna, dann das von dem Kardinal Stefaneschi geschriebene Leben des heiligen Georg, ferner Messen an verschiedene andere Heilige, u. a. an Philippus und Jakobus, ferner an Petrus Celestinus. Die Miniaturen befinden sich meistens in den Initialen und zwar sind dargestellt: Bei der Messe der Madonna zweimal die Verkündigung. Zu Anfang des Lebens des heiligen Georg sieht man in einer Initiale den Kardinal Stefaneschi das Leben dieses Heiligen niederschreiben, auf derselben Buchseite ist verschiedentlich sein Wappen mit den roten Querbalken und den Halbmonden

ist mit Opus alexandrinum belegt. In dem Medaillon in der Spitze des Dreieckgiebels ist das Brustbild eines Engels.

Vorderseite, rechte Tafel (vom Beschauer). Als Einzelfiguren unter zwei Spitzbogen die beiden Johannes. Der Täufer hält den Kreuzesstab, der Evangelist, jugendlich und bartlos, hat Schreibfeder und Buch in den Händen. Darüber zwei Medaillons, im grösseren unteren Brustbild eines Propheten, im kleineren oberen Brustbild eines Engels.

Vorderseite, linke Tafel. Den beiden Einzelfiguren der anderen Seite entsprechend Jakobus und Paulus. Ersterer stützt die Rechte auf den Pilgerstab und trägt in der Linken ein Buch, Paulus hat mit der Rechten das Schwert über die Schulter gelegt und hält in der Linken ebenfalls ein Buch. In den Medaillons wieder Brustbilder eines Propheten und eines Engels.

Alle diese sich völlig ruhig haltenden Figuren sind von der ganzen Würde und dem Ernst Giottos erfüllt. Es ist eine bewunderungswürdige Kunst, trotz des Mangels an jeder Bewegung doch die Beseelung im höchsten Grade auszudrücken. Auch das Bildnis des jugendlichen Kardinals Stefaneschi ist ausserordentlich lebendig, wenn auch von der Allgemeinheit, welche den Bildnissen Giottos eigentümlich ist. In den je zwei Gestalten der Seitentafeln hat der Künstler jedesmal interessante

angebracht. Derselbe Gegenstand wird später noch einmal kleiner wiederholt. Ferner sind im Leben des heiligen Georg dargestellt: der Heilige im Drachenkampf, dabei kniet die heilige Margareta; die Enthauptung des heiligen Georg und später ein Papst, wie er das Haupt Georgs nach der Kirche S. Giorgio in Velabro bringt. Bei einer auf die Lebensbeschreibung folgende Messe an den heiligen Georg noch einmal eine ausführlichere Darstellung des Drachenkampfes. Der Drache befindet sich an einem Sumpf, in welchem Blumen wachsen und der mit Tieren belebt ist. Rechts von dem Drachen und dem mit ihm kämpfenden Heilgen kniet Margareta. Über ihr sieht man im Hintergrunde die Stadt, in und vor welcher die Eltern und andere Bewohner klagen. Bei einer Messe an das heilige Kreuz ist die heilige Helena dargestellt, bei der Messe an Philippus und Jakobus diese beiden Heiligen in Halbfiguren; bei der Messe an Petrus Celestinus sitzt dieser als greiser Mönch auf einem Thron, einem knieenden Bischof und einem knieenden Mönch ein Buch übergebend. Ferner sind in Initialen dargestellt die Halbfiguren der Evangelisten, einigemal Christus.

Die Miniaturen zeigen umbrische Weichheit und Anmut sowohl in der Empfindung als auch in der Zeichnung und Farbe, welch letztere sehr licht ist; alles ist sehr lebendig. Die Zuweisung dieser Arbeit an Oderisio da Gubbio (Crowe und Cavalcaselle, Deutsch II, S. 351) ist sicher richtig; wir erhalten von diesem Künstler dadurch eine sehr günstige Vorstellung, so dass sein Stolz, wegen dessen er bei Dante im Purgatorio schmachtet, erklärlich ist. (Purgatorio IX, 79 ff.) Cr. und Cav. setzen das Werk in die Jahre 1292—94. Das dürfte zu früh sein, da die Gesichtstypen schon unter dem Einfluss Giottos stehen. In einzelnen Figuren macht sich noch ein Nachklang des Byzantinischen geltend.

Über Oderisio giebt es ein Dokument, welches Cr. und Cav. noch nicht kennen. Es wurde in Giornale di Erudizione artistica II (1873) S. 4 publiziert, ein von Mittwoch den 11. März 1271 datierter Vertrag, in welchem sich Oderisio di Guido da Gubbio und Paolo di Jacopo verpflichten, ein Antiphonarium von 82 Blättern mit Miniaturen zu versehen.

Gegensätze geschaffen. Das Haupt des Täufers ist von langen Locken und langem Bart umwallt, der Ausdruck der Augen ist düster und fanatisch. Er ist der Busprediger, während in dem Gesicht Johannis des Evangelisten sich eine heitere, harmonische Seele spiegelt. Jakobus zeigt die ruhige, ausgeglichene Harmonie des vollkräftigen Mannes; Paulus, mit dem üblichen Langkopf, ist dagegen der streitbare Heidenapostel mit dem Ausdruck unnachsichtiger, vor keinem Hindernis zurückschreckender Energie im Antlitz.

Rückseite, Mitteltafel. (Abb. 136.) Auf reichem gotischem Thron sitzt Christus, das Buch in der Linken auf das Knie stützend, die Rechte mit der Segensgeberde lehrend erhoben. Zu den beiden Seiten des Thrones stehen oder knieen, an die Anordnung bei Cimabues Madonnenbildern erinnernd, auf der linken Seite acht, auf der anderen neun Engel, von denen die meisten den Heiland verehrend anschauen. Je einer auf jeder Seite drückt nach einem entzückenden Gedanken seinem Nachbar innig die Hand und sieht ihn liebevoll an, sich an der gemeinsamen Verehrung des Herrn erfreuend. Der unterste Engel zur Linken empfiehlt den knieenden Kardinal Stefaneschi; dieser erhebt staunend über die Gnade, welche ihm durch den Anblick des Heilands zu teil wird, die Hand. Der Kardinal ist im einfachen Hausgewande, vor ihm liegt der Hut, das Abzeichen seiner Würde. Im Medaillon der Dreieckspitze erscheint das Brustbild Gottvaters von demselben Typus wie Christus, aber mit weissem Haar. Gott hält Schlüssel und die Weltkugel in den Händen, aus seinem Munde geht, wie in dem Brustbild im Scheitelpunkt der Unterkirche von Assisi, nach jeder Seite ein Schwert hervor, das zweischneidige Schwert der Apokalypse. An den beiden seitlichen Rändern der Bildtafel sind je sechs kleine Heiligengestalten angebracht, in den Zwickeln zwischen dem Spitzbogen und seiner Kleeblatteinzeichnung im Dreieckgiebel zwei Brustbilder von Heiligen.

Rückseite, rechte Tafel. (Abb. 137.) Kreuzigung Petri. Petrus hängt in der Mitte des Bildes mit dem Kopf nach unten am Kreuz. Ein händeringender Engel und ein blondbärtiger Mann mit Flügeln fliegen herzu, letzterer hält dem gekreuzigten Apostel ein geöffnetes Buch entgegen. Rechts und links von Petrus am Bildrande erheben sich zwei Pyramiden, wie wir sie schon auf dem Bilde im rechten Querarm der Oberkirche von Assisi gefunden haben, die eine glatt, die andere in mehrere Stockwerke geschieden, oben abgeplattet und mit einem Baum bestanden, die beiden Meten des neronischen Cirkus, in welchem Petrus nach der Legende gekreuzigt wurde. Um das Kreuz ist das Volk versammelt. Eine Frau, welche die Stelle der Magdalena bei der



Abb. 136. Rom. Peterskirche. Sakristei. Dreiteiliges Altarwerk Giottos.
Mittelstück der Rückseite.



Abb. 137. Rom. Peterskirche. Sakristei. Altarwerk Giottos. Kreuzigung Petri.

Kreuzigung Christi einnimmt, umschlingt jammernd den Kreuzesstamm, andere Frauen, Männer und Kinder stehen klagend dabei. Dann folgen rechts und links Kriegsknechte zu Fuss und ihre Hauptleute beritten. Unter ihnen befindet sich ein bezopfter Mongole mit deutlich erkennbarem Typus. Oben wird die Seele Petri in einer blauen Mandorla von sechs Engeln gen Himmel getragen. Die Seele ist durch die geflügelte Halbfigur Petri, welche die Hände betend zusammenlegt, dargestellt. In einem kleinen Rundmedaillon darüber wird als Vorbild aus dem Alten Testament in Halbfiguren das Opfer Abrahams gezeigt, wobei der kleine Isaak sehr drastisch laut schreiend vorgeführt wird. An den senkrechten Rändern des Bildes stehen sechs kleine Figuren von Heiligen, welche klagend und jammernd zuschauen. In den Zwickeln zwischen den Spitzbogen und dem eingezeichneten Kleeblattbogen befinden sich kleine Köpfe von Heiligen.

Der Gesichtsausdruck Petri selber ist ganz ruhig, sein Körper mager und ohne Kenntnis der Anatomie. Mit zu dem Ergreifendsten aber, was Giotto geschaffen hat, gehören die um das Kreuz versammelten Figuren, eine Vorstufe zu der herrlichen Pietà in der Arena zu Padua. Mit der vollsten Inbrunst des Schmerzes umklammert die Frau den Kreuzesstamm, eine andere stützt den Kopf laut weinend in die Hand, zwei werfen beide Arme jammernd zurück in der übermächtigen Geberde, durch welche Giotto den grössten Schmerz so unübertrefflich ausdrückte, noch ist aber die Geberde nicht ganz so grossartig wie auf dem erwähnten Bilde in Padua, was namentlich an der noch nicht ganz sicheren Zeichnung liegt. Herrlich ist in den Zunächststehenden der Schmerz variert, selbst die Kriegsknechte schauen alle mit ernster Miene innerlich ergriffen zu. So dämpft sich der Schmerz nach den Seiten zu ab, aber noch einmal schwillt er am Rande mächtig an in den kleinen Heiligenfiguren. Die beiden auf Petrus zufliegenden Gestalten sind von einer Schönheit der Zeichnung, von einer Harmonie im Zusammenklang ihrer Linien, wie es Giotto selten gelungen ist. Die Andacht der Seele Petri, wie sie gen Himmel getragen wird, ist überwältigend schön.

Rückseite, linke Tafel. (Abb. 138.) Vor den Hügeln von Trefontane, die in der Bildmitte eine Senkung haben und sich rechts höher erheben, mit einem kleinen Rundgebäude bekrönt, ist Paulus enthauptet worden. Die Leiche liegt im Vordergrunde. Durch die drei Sprünge des abgeschlagenen Hauptes sind die drei Quellen hervorgerufen worden. Der Henker in rotem Gewande steckt das Schwert wieder in die Scheide. Ein Mann und eine Frau beugen sich klagend über die Leiche, die Frau erhebt die Hände an die Wange; eine dritte Frau mit derselben

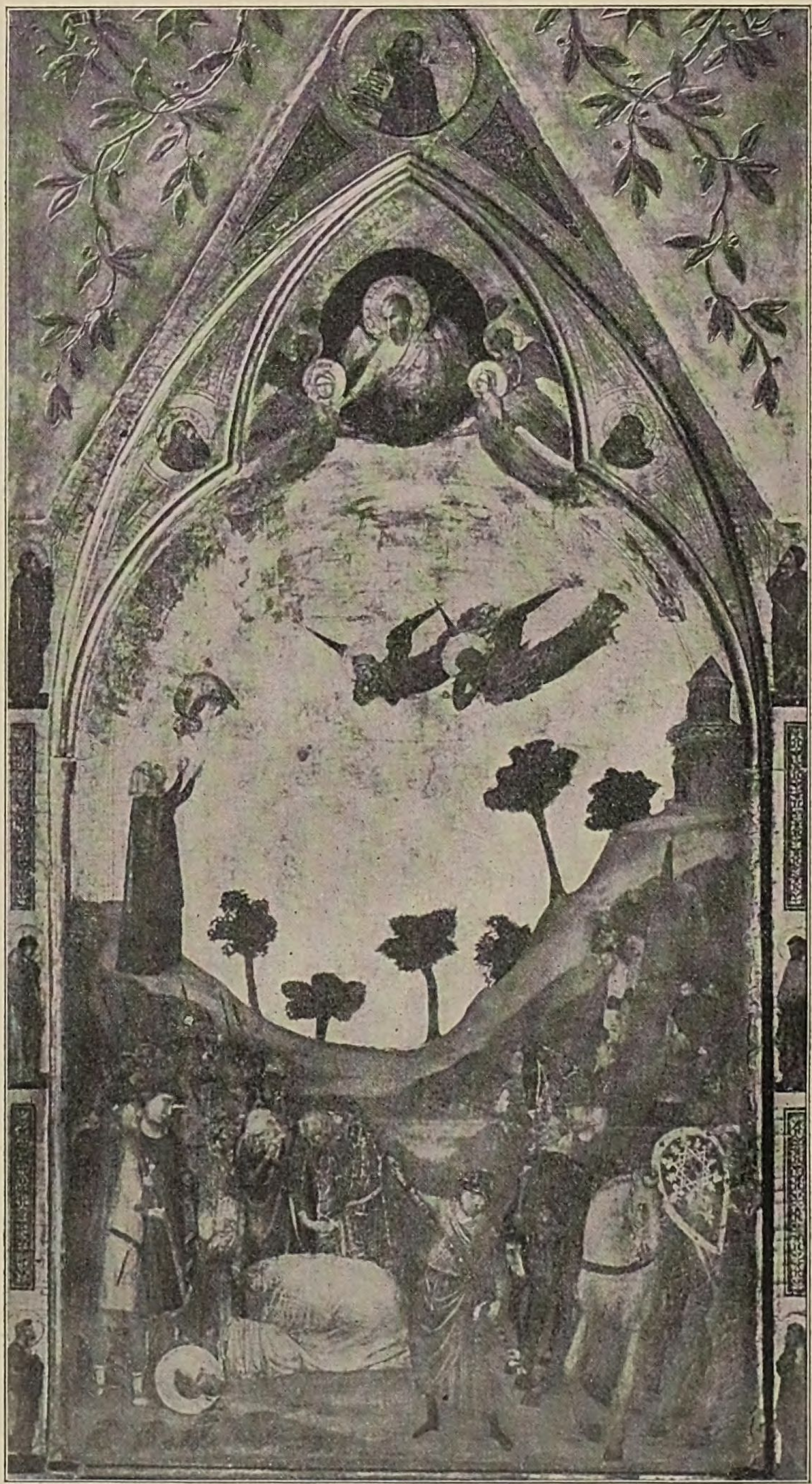


Abb. 138. Rom. Peterskirche. Sakristei. Altarwerk Giottos. Enthauptung des Paulus.

Geberde kniet daneben. Rechts und links Kriegsknechte zu Fuss und zu Pferde. Zwei Engel fliegen jammernd und händeringend vom Himmel herab. Die Seele Pauli, wieder als geflügelte Halbfigur, wird von sechs Engeln emporgetragen. Sie hat den Mantel herabgeworfen, welcher von einer Frau auf dem linken Hügel aufgefangen wird. An den Rändern stehen wieder sechs kleine Figuren von Heiligen, von denen die vier untersten klagend dem Martyrium zuschauen, während die beiden obersten sich vom Schmerz zur Freude wenden, indem sie die Verklärung des Getöteten erblicken. In dem Rundmedaillon in der Spitze der Tafel das Brustbild eines Propheten, in den Zwickeln zwei Köpfe von Heiligen, welche freudig auf die Seele des Paulus schauen.

Alle Tafeln haben Goldgrund.

Das erhaltene Mittelstück von der Predella der Vorderseite zeigt drei Halbfiguren, in der Mitte Petrus, links Stephanus, rechts Bartholomäus; es ist sehr geschwärzt von dem Weihrauch, dem dieses Stück am meisten ausgesetzt war. In den Goldgrund sind zur Umrahmung der einzelnen Halbfiguren Ornamente eingekratzt, die in ihrer Gesamtform und in den schriftzeichenartigen Einzelheiten die Kenntnis arabischer Ornamentik verraten. Die beiden seitlichen Stücke von der Vorderseite der Predella sind verloren gegangen.

Von den drei Predellatafeln der Rückseite enthält die mittelste die thronende Madonna mit dem Kinde, welche von Engeln mit Weihrauchfässern flankiert wird. Zu den Seiten steht dann noch je ein Apostel. Die übrigen zehn Apostel befinden sich zu je fünf auf den beiden Seitentafeln. Es sind ruhige, würdigernste Männer, die schön und edel in der Haltung sind. Die Ausführung ist etwas schwächer als auf den Hauptbildern und rührt daher wohl von einem Gehilfen her, der aber doch in der Auffassung seinem Meister vortrefflich zu folgen wusste.[1])

In diesem Werk ist der Stil Giottos vollkommen gefestigt. Wir spüren nichts mehr von unruhigem Suchen wie in den Wandmalereien der Oberkirche von Assisi, sondern die Resultate der dort angestellten Versuche sind gezogen. Auch das Dekorative in den Deckengemälden der Vierung ist vermieden und das Hauptgewicht auf den Inhalt gelegt. Die Figuren haben ungefähr dieselben Proportionen wie in letzterem Werk. Der Typus der Gesichter, welcher in den letzten Bildern der Oberkirche und an der Vierung der Unterkirche so sehr wechselte, ist einheitlich geworden und entspricht in der Hauptsache

1) Crowe und Cavalcaselle kennen nur drei Predellenstücke. Ihre Beschreibung des Altarwerkes ist im ganzen und einzelnen ungenau.

schon den Gesichtstypen in Giottos Hauptwerk, den Bildern der Arenakirche zu Padua. Es ist der schmale, einfache Kopf mit der hohen Stirn, der langen, geraden, energischen Nase, dem schönen antikisierenden Kinn, der ziemlich platten Gesichtsbildung. Dabei wird aber doch die Verbindung zu den früheren Werken geschlagen durch manche Gesichter, wie sie in der Oberkirche und an der Vierung der Unterkirche von Assisi auftreten. Das Ornament ist frei entwickeltes Blattwerk, welches sich an die Antike anlehnt. In alle Heiligenscheine und zur Umrahmung der Tafel ist es eingeritzt.

So bildet dieses Werk den Übergang von den Malereien in Assisi zu denen in Padua und führt den Stil Giottos ein gutes Stück zur vollendeten Höhe empor.

* *
*

Wahrscheinlich durch die Schönheit dieser für seinen Neffen gearbeiteten Werke wurde Papst Bonifaz VIII. bewogen, Giotto die Ausmalung der Loggia zu übertragen, welche er zur Feier des Jubiläums im Jahre 1300 an die Lateranische Basilika anbauen liess. Da von dem ganzen Wandschmuck nur ein kleines Stück erhalten ist, kommt uns eine erst kürzlich entdeckte Zeichnung in der Ambrosianischen Bibliothek (Abb. 139) für die Rekonstruktion wenigstens des Mittelbildes sehr glücklich zu Hilfe.[1]) Wenn auch die Zeichnung ganz stümperhaft ist und von dem Stil und der künstlerischen Erscheinung des Bildes nicht die geringste Anschauung giebt, so können wir aus dem erhaltenen Mittelstück doch schliessen, dass die Anordnung der Figuren im grossen und ganzen getreu kopiert ist. Der Papst steht auf der Loggia, deren flacher Baldachin von vier Säulen getragen wird. Er hat die päpstliche Krone auf und stützt die linke, jetzt verschwundene Hand auf das Rednerpult, welches mit einem Teppich behängt ist. Die Rechte hat er erhoben und ist im Begriff, den Anbruch des Jubiläums zu verkündigen. Rechts vom Papst steht ein jüngerer, links ein älterer Geistlicher; ersterer neigt gefühlvoll das Haupt und hält ein Schriftband in der Hand, auf welchem die Worte stehen: Bonifacius ep. servus servorum Dei ad perpetuam rei memoriam. Von rechts naht ein im Profil gesehener bärtiger Mann. Zu den beiden Seiten des mit dem Baldachin bedeckten Mittelstückes der Loggia stehen auf einer Verbreiterung derselben die Kardinäle, andere Geistliche, die päpstlichen Soldaten mit ihren Hellebarden und Diener. Über ihren Köpfen sind der Sonnenschirm des Papstes

1) Entdeckt von Eugène Müntz und von ihm veröffentlicht in den Mélanges d'archéologie et d'histoire 1881, Tafel III.



GIOTTO »CHRISTUS« AUSSCHNITT EINER WANDMALEREI.
ARENA IN PADUA, KAPELLE DER SCROVEGNI. PHOT. ALINARI.

und das Vortragekreuz sichtbar. An der Brüstung der Loggia sind abwechselnd das Wappen der Caetani, der Familie des Papstes, und



Abb. 139. Ehemaliges Wandgemälde Giottos in der Loggia von S. Giovanni in Laterano zu Rom. Zeichnung in der Ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.

der päpstliche Sonnenschirm dargestellt. Der Mittelteil der Loggia wird von drei Säulen getragen. Die Rückwand unter der Loggia ist mit einem Behang geschmückt, auf welchem das Wappen der Caetani mit

den gekreuzten Schlüsseln und der Tiara darüber abwechselt. Unten ist die Volksmenge versammelt, welche auf der Zeichnung regellos dasteht, auf dem Original aber vielleicht etwas besser komponiert war. Neben vielen Fussgängern sind zwei Reiter erschienen. Die meisten schauen zu dem Papst empor, einige sprechen miteinander. Aus diesem Auftrag hat selbst ein Giotto nicht mehr als ein, wenigstens in der Anordnung, langweiliges Ceremonienbild machen können. — Das Gemälde der Jubiläumseröffnung war nicht, wie man bis vor kurzem annahm, das einzige in der Loggia. Vielmehr befanden sich dort, wie aus Beschreibungen des 16. und 17. Jahrhunderts hervorgeht,[1]) wahrscheinlich zu beiden Seiten des ersteren, zwei andere ebenfalls von Giotto gemalte, welche die Taufe Konstantins und die Erbauung der lateranischen Basilika darstellten.

Das noch heute erhaltene Fragment (Abb. 116) befand sich lange im Klosterhof des Lateran, wurde dann auf Veranlassung der Familie Caetani in das Innere der Kirche übertragen und im rechten Seitenschiff an einem Pfeiler angebracht. Bei dieser Gelegenheit wurde es restauriert und an Stelle des ursprünglichen einfachen flachen Baldachins, wie ihn die Zeichnung der Ambrosiana zeigt, der rundbogig gewölbte darüber gesetzt. Die gänzliche Übermalung des Bildes hat nur wenig Ursprüngliches übrig gelassen, doch lässt sich noch so viel erkennen, dass Giotto hier in den Bildnissen des Papstes und des älteren Geistlichen möglichste Individualisierung angestrebt hat, wenn auch ein guter Teil davon erst durch die Übermalung hineingekommen sein dürfte.

Das Hauptgemälde der Loggia ist für Rom und Mittelitalien die erste künstlerische Wiedergabe eines zeitgenössischen Ereignisses, das erste Historienbild in diesem Sinne. Es ist sehr bezeichnend, dass gerade Bonifaz VIII. es in Auftrag gab; denn auch sonst gewahren wir bei ihm ein stärkeres Betonen der eigenen Persönlichkeit als bei seinen Vorgängern. Er ist der erste Papst, von dem sich eine Anzahl von Bildnisstatuen nachweisen lässt. Wir wissen, dass solche im Lateran, im Vatikan, in Anagni, Florenz, Bologna, Orvieto aufgestellt wurden, auch kleinere silberne Statuen von ihm wurden in verschiedenen Kirchen errichtet. Drei Statuen in Florenz, in den Grotten des Vatikan und in Anagni sind noch erhalten.[2]) So gehen bei der Ausmalung der lateranischen

1) Onofrio Panvinio: De praecipuis Romae sanctoribusque basilicis . . . liber p. 182, Rasponi: De Basilica et Patriarchio Lateranensi libri quatuor. Romae 1656, p. 327. Diese Notizen von Eug. Müntz wiederentdeckt. (Mélanges 1881.) Die Gemälde der lateranischen Loggia trugen ursprünglich die Inschrift: Dominus Bonifacius Papa VIII fecit totum opus praesentis thalami. Anno Domini MCCC.

2) Eug. Müntz, Mélanges 1881.

Loggia der erste in diesem Sinne sein Persönliches hervorkehrende Papst und der erste Maler, bei dessen Schöpfungen der Hauptnachdruck in seiner grossen Persönlichkeit liegt, zusammen.[1])

1) Verlorene Werke Giottos in Rom: 1. Ein Christus am Kreuz auf Leinwand für S. Maria sopra Minerva, deren Bau von Bonifaz VIII. eifrig gefördert wurde. Kommentar des Ghiberti in Vasari-Lemonnier I, S. XIX, und Vasari-Milanesi I, S. 387. 2. In den Inventaren der Sakristei der Peterskirche wird ein Bild Giottos auf Leinwand erwähnt. Müntz, Mélanges 1881, S. 125.

Kardinal Giovanni Gaetano Stefaneschi ist auch der Stifter des Gemäldes in der Apsis von S. Giorgio in Velabro. In der Mitte steht Christus in grosser Gestalt auf einer Halbkugel, die rechte Hand segnend erhoben, in der linken eine Schriftrolle haltend. Es ist dieselbe Stellung wie in der Apsis von S. S. Cosma e Damiano. Zu seinen beiden Seiten stehen in kleinerer Gestalt Petrus und Maria, dann zwei ritterliche Heilige: der heilige Georg neben seinem Pferd. Die Malerei, welche wohl mit Recht dem Pietro Cavallini zugeschrieben wird, ist wahrscheinlich Nachahmung älterer Mosaiken. Sie ist gänzlich überarbeitet worden, namentlich im Gesicht des Heilands. Der ursprüngliche Künstler scheint sich stark an Giotto angelehnt zu haben. Vgl. Torrigio, Le sacre grotte vaticane. Roma 1635.

Anmerkung zu Seite 27. Der auf S. Agata maggiore bezügliche Satz muss fortfallen. Vergleiche dazu Seite 32.

Anmerkung zu Seite 90. In den vier Ecknischen unter der Kuppel der Martorana zu Palermo sind die Evangelisten folgendermaassen verteilt:

Matthäus	Johannes
Markus	Lukas.

Das entspricht der Verteilung beim Athostypus und bei der Mittelkuppel der Markuskirche zu Venedig, war also wohl der Haupttypus. Dass man sich aber nicht streng daran hielt, zeigen die davon und auch untereinander abweichenden Anordnungen in der Cappella Palatina und bei der Chorkuppel der Markuskirche.

Anmerkung zu Seite 386.

Seit Crowe und Cavalcaselle werden die acht Darstellungen aus dem Jugendleben Christi und die Kreuzigung am Gewölbe des rechten Querschiffes der Unterkirche zu Assisi ebenfalls dem Giotto zugeschrieben. Dobbert, Lübke, Thode sind ihnen darin gefolgt. Dem kann ich nicht beistimmen. Von einer und derselben Hand sind überhaupt nur die acht Bilder aus dem Jugendleben Christi. Diese werden schon rein äusserlich als zusammengehörig charakterisiert. Sie stehen nämlich zu zwei und zwei nebeneinander in zwei Reihen zu jeder Seite der höchsten Stelle des Tonnengewölbes, während die Kreuzigung erst in der dritten Reihe neben der Madonna des Cimabue steht. Ausserdem wird beides durch den Inhalt voneinander getrennt; denn von dem letzten Jugendbilde, welches die Heimkehr der Heiligen Familie mit dem zwölfjährigen Christus aus dem Tempel zum Gegenstand hat, bis zur Kreuzigung ist ein grosser Sprung. Der Irrtum von Cr. und Cav. und der anderen Forscher, dass hier Giotto selber thätig gewesen sei, ist erklärlich; denn augenscheinlich ist in den Jugendbildern Christi der Künstler bestrebt gewesen, sich äusserlich möglichst eng an die benachbarten Vierungsgemälde Giottos anzuschliessen. Die Figuren haben dieselben Proportionen wie dort, und auch die Köpfe und die Farbe sind ähnlich. Zu einem Giotto aber fehlt diesen Kompositionen der Geist, und zudem sind sie nichts anderes als erweiterte Wiederholungen von Giottos Bildern in S. Maria dell' Arena zu Padua, deren Kompositionen sie mit mehr Figuren und aus der schlichten Einfachheit in einem Vortrag „mit Pauken und Trompeten“ gesteigert wiedergeben. Es wäre doch sehr merkwürdig,

wenn Giotto sich selbst kopiert und dabei verwässert hätte. Wir haben wohl in Giovanni Pisano ein Beispiel, dass ein Künstler seine eigenen Kompositionen wiederholt, aber dieser geht bei der Domkanzel für Pisa in ganz anderer Weise über seine Kanzel in S. Andrea zu Pistoja hinaus, indem er sich nämlich ins Leidenschaftliche steigert. Bei den Bildern

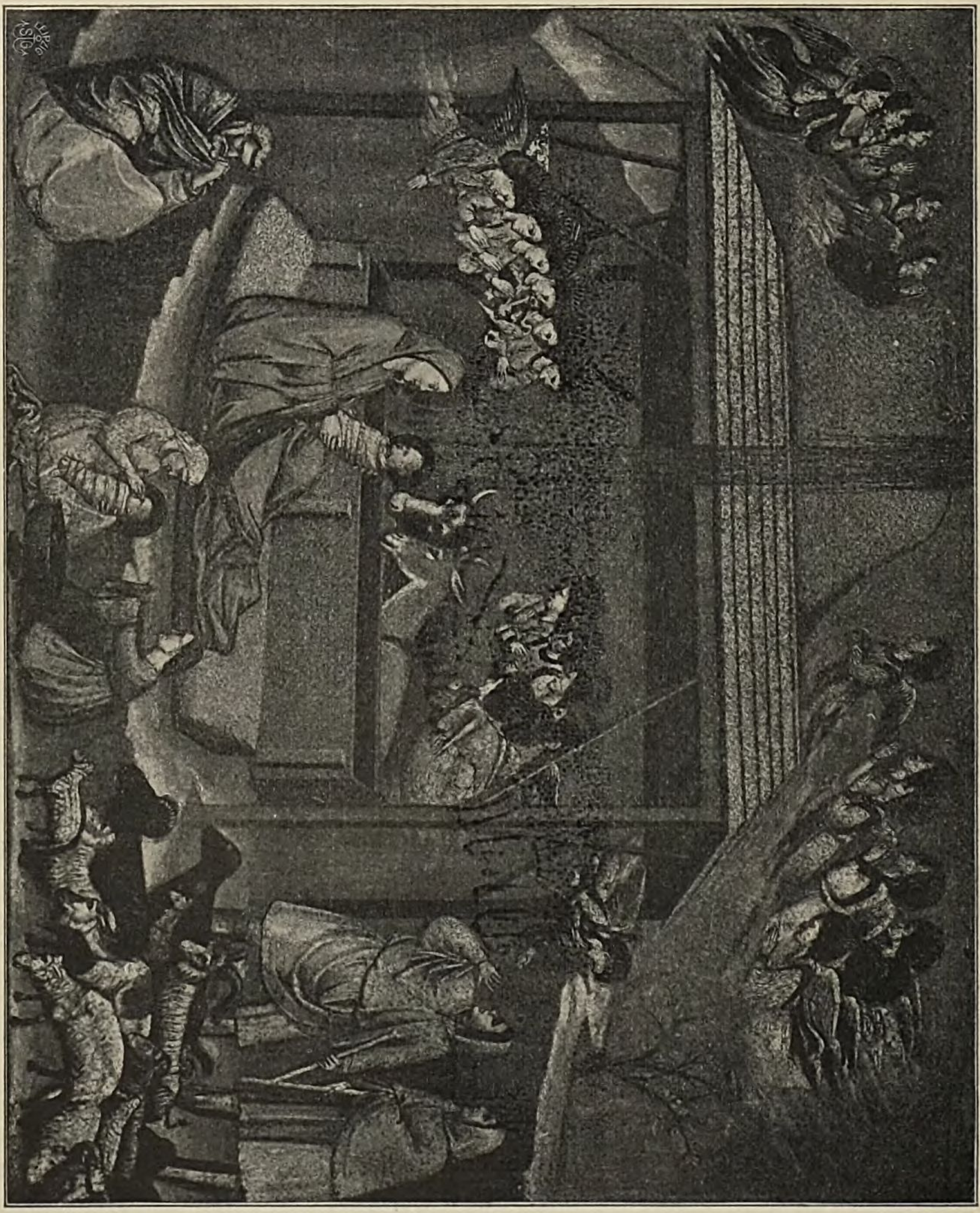


Abb. 140. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Rechter Querschiffarm. Geburt Christi.

in Assisi aber hat der Maler gesucht seine mangelnde künstlerische Kraft durch grösseren Reichtum der Figuren und der landschaftlichen und baulichen Staffage zu ersetzen. Dennoch gehören diese Bilder zum Besten, was die Trecentomalerei geschaffen hat. Es ist gar poetisch, wie bei der Geburt des Christuskindes (Abb. 140) der Chor der Engel in doppeltem Reigen in und um die Hütte schwebt und seinen Lobgesang anstimmt, und auch die Madonna, welche das Kind in ihren Händen betrachtet, ist eine schöne Gestalt. Der Begegnung steht

das vollendete Vorbild Giottos in Padua im Wege, wo in zwei wahrhaft königlichen Figuren der Vorgang herrlich gegeben ist; das reichere Gefolge vermag Maria hier nicht zu heben. Nicht anders ist es in der Anbetung der Könige, in welcher die grossartige Würde der

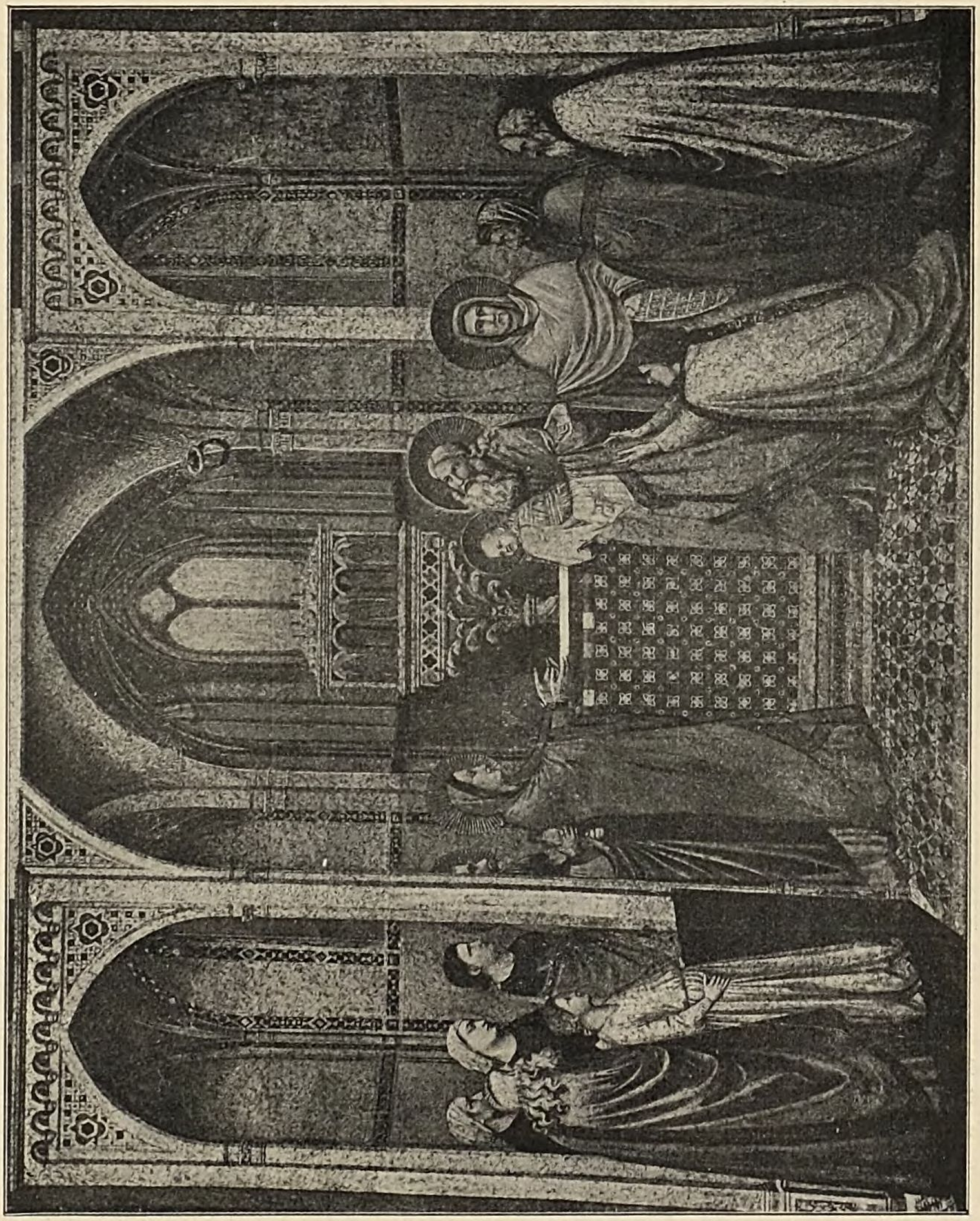


Abb. 141. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Rechter Querschiffarm. Darbringung im Tempel.

Paduaner Darstellung, wie Maria zwischen den beiden Engeln sitzt, nicht im mindesten erreicht ist. Dagegen ist in der Darbringung im Tempel (Abb. 141) hier ein Typus geschaffen, welcher vorbildlich geblieben ist und der grossartigen Würde durchaus nicht ermangelt; die Sieneser Schule hat das Kompositionsschema für diesen Gegenstand von dieser Darstellung herübergenommen. Auch das Bild mit der Flucht nach Ägypten ahmt Giotto mit Glück nach. Bei dem Kindermord war schon das Vorbild Giottos schwach, und auch der Künstler

in Assisi hat nicht neue bedeutende Züge hinzugethan. Der zwölfjährige Jesus im Tempel ahmt das unglücklichste Vorbild Giottos in Padua, die Ausgiessung des Heiligen Geistes, nach. Die Heimführung des Christusknaben durch die Eltern hier in Assisi ist eine neue Komposition; sie ist auf wenige Figuren beschränkt, den Hauptraum nimmt reiche Architektur ein.

Auch der Künstler der Kreuzigung (Abb. 142) hat bei seinem Bilde gesucht sich in der äusseren Erscheinung möglichst an die Vierungsbilder Giottos anzulehnen und sich dadurch auch in Einklang mit den unmittelbar benachbarten Darstellungen aus dem Jugendleben Christi zu setzen. So fällt die Kreuzigung für den flüchtigen Blick nicht sehr heraus, und doch ist das Bild viel bedeutender gewesen als jene anderen. Es kommt in mehreren Figuren Giotto ausserordentlich nahe, so erscheint hier das für Giotto so charakteristische

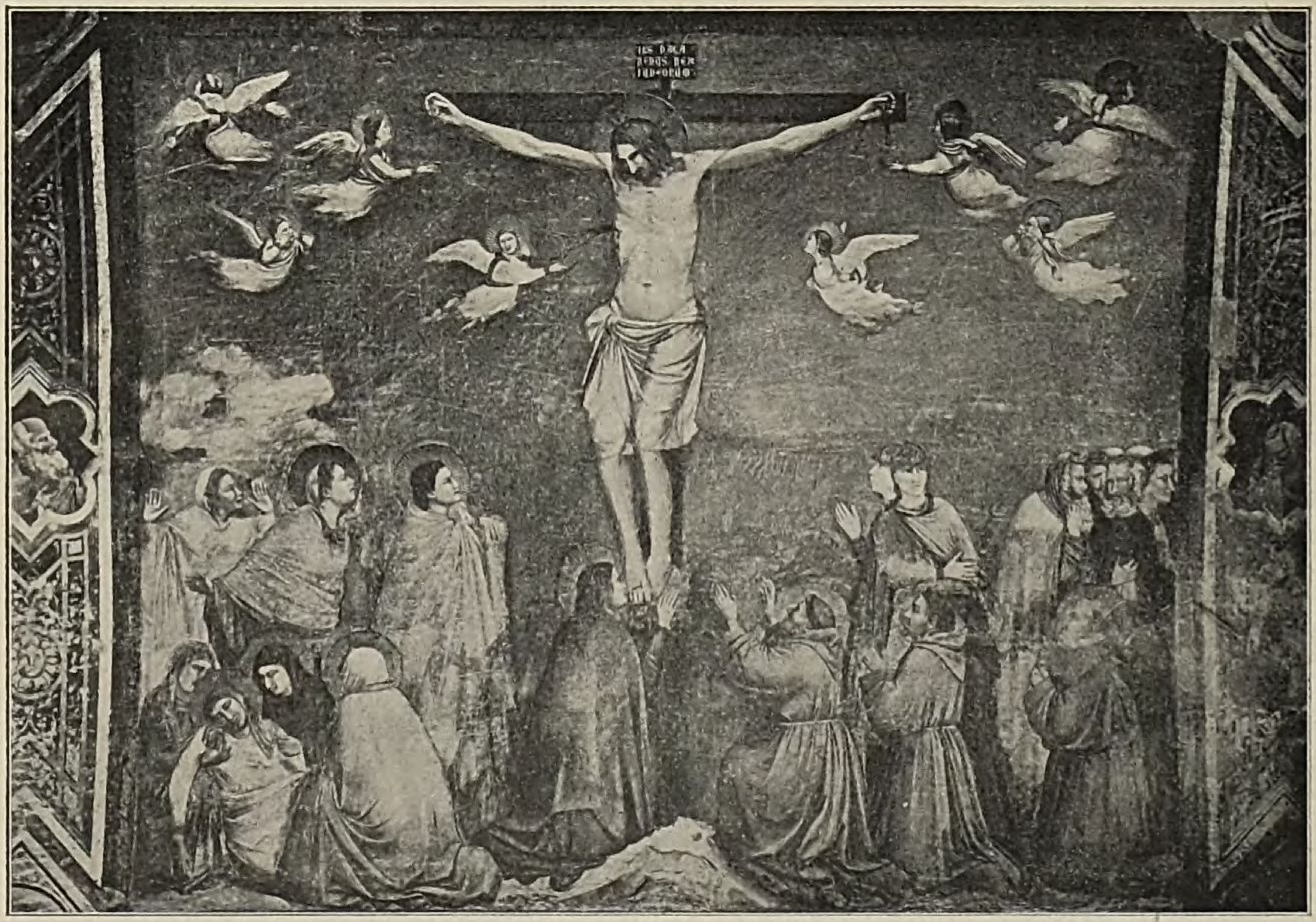


Abb. 142. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Rechter Querschiffarm. Kreuzigung Christi.

Zurückwerfen der Arme im höchsten Schmerz, und der Hauptmann hat grosse Ähnlichkeit mit dem Henker Pauli auf dem Altarwerk in St. Peter zu Rom. Ja der Künstler scheint Giottos Geist im ganzen in sich aufgenommen zu haben und versteht mit ähnlicher genialer Kraft die Gestalten und die Scenen zu beleben, so dass man hier durchaus berechtigt wäre, an einen Entwurf von Giottos eigener Hand zu denken.

Diese Kreuzigung steht, wie gesagt, in der dritten Reihe neben der Madonna Cimabues und zwar an der nach dem Langhause zu gelegenen Wand. Auf der gegenüberliegenden Wand befinden sich in der dritten Reihe ein Gemälde, welches die Wiedererweckung eines aus einem Hause gestürzten Kindes (Abb. 143) darstellt, und ein Bild mit Franz neben einem gekrönten menschlichen Gerippe. In diese Wand schneidet eine Thür ein, und in der dadurch entstandenen Wölbung befindet sich ein Brustbild des Erlösers. Diese Darstellungen sind von einer Hand. Schon durch den Inhalt und auch stilistisch gehören dazu zwei Bilder an der Schlusswand dieses Querschiffes neben dem Eingang zur Sakraments- oder Nikolauskapelle, welche die Legende von der Erweckung

eines beim Einsturz eines Hauses Getöteten (Abb. 144 u. 145) behandelt. Ferner hat dann derselbe Künstler, wie die Stilkritik beweist, auch noch die Verkündigung über den beiden letztgenannten Bildern gemalt. — Das Wunder auf dem zuerstgenannten Bilde erzählt Bonaventura. Während die Frau eines Notars in Rom nach der Kirche S. Marco ging, stürzte ihr kaum siebenjähriges Söhnchen aus dem Fenster und blieb tot auf der Strasse liegen.

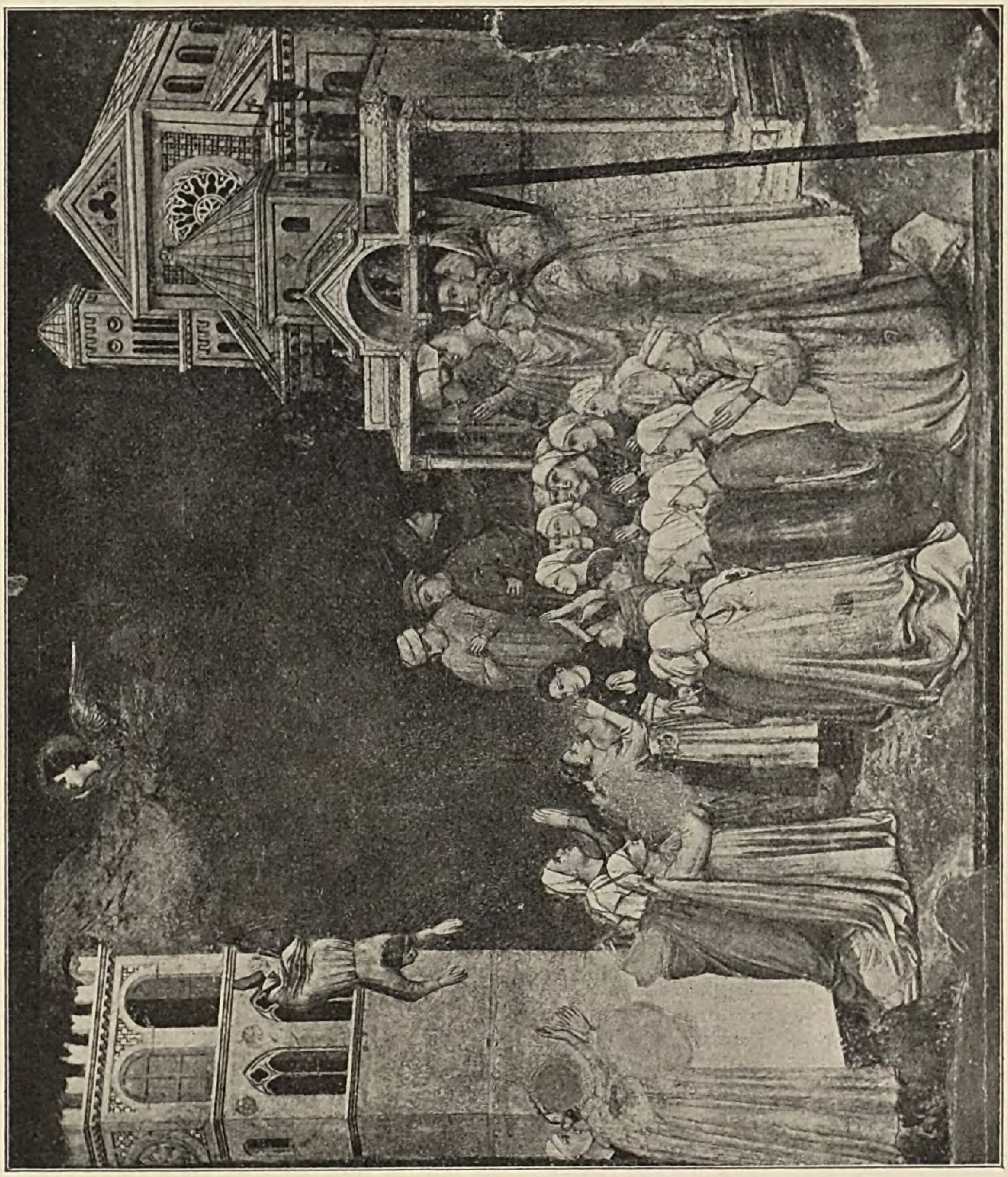


Abb. 143. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Rechter Querschiffarm.
Wiedererweckung eines aus einem Hause gestürzten Kindes durch den verklärten Franz.

Aber auf das Gebet eines Franziskanermönchs Namens Rabo, der den heiligen Franz anrief, wurde das Kind wieder lebendig und gesund. Der Künstler hat den Sturz und die Wiedererweckung nebeneinander dargestellt. Links fällt der Knabe aus dem Palast herab, und unten hat er sich bereits wieder betend erhoben. Um ihn sind die Mutter und drei Frauen, ferner der Mönch Rabo und sein Gefährte mit einer grossen Menge anderer Frauen und der Vater knieend und betend versammelt. Vor der Fassade von S. Marco stehen Zuschauer, von denen einer den heiligen Franz erblickt, der eben wieder zum Himmel emporschwebt,

begleitet von einem Engel. — Die beiden Bilder an der Schlusswand behandeln folgende Legende, die ebenfalls von Bonaventura berichtet wird. In Sessa wurde ein Jüngling durch Einsturz eines Hauses getötet. Man legte den Leichnam auf eine Bahre, um ihn am folgenden Tage zu begraben. Die verzweifelte Mutter aber that ein Gelübde, sie wolle eine neue Decke auf den Altar des heiligen Franz stiften, wenn ihr dieser den toten Sohn wiedergäbe. Und wirklich um die Mitternachtstunde begann das Leben in die Leiche zurückzukehren, und bald erhob der Tote sich wieder. Hier hat der Künstler die Erzählung geschickter auf zwei Bilder verteilt. Auf dem Bilde zur Linken halten zwei Männer neben dem zusammengebrochenen Hause den Leichnam, welchen die Mutter mit aufgelösten Haaren küsst. Wehklagende Männer und Frauen stehen dabei, ihr Schmerz ist sehr wild. Auf



Abb. 144. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Rechter Querschiffarm.
Ein Jüngling zu Sessa wird durch den Einsturz eines Hauses getötet.

dem zweiten Bilde ist ein Haus mit offener Loggia dargestellt, in welcher Franz über der Bahre schwebt und den Wiedererweckten aufrichtet. Geistliche und Bürger stehen vor dem Hause, ein Mann weist sie auf die Treppe des Hauses hin, von welcher der Wiedererweckte, gefolgt von betenden Frauen, eben herabsteigt. Also auch hier zwei Scenen auf demselben Bilde vereinigt. Wieder werden wir auf diesen Bildern stark an Giotto erinnert, wir finden in ihnen dieselbe Grösse und Innigkeit der Empfindung wie bei ihm, dieselbe harmonische Verklärung selbst beim tiefsten Schmerz, so dass der Beschauer innerlich nicht zerrissen, sondern erhoben wird, dieselbe Intensität der Freude und der Hoffnung, dieselbe Fähigkeit ein Bildnis mit hässlichen Zügen doch angenehm zu machen. Aber die Grösse Giottos ist durch einen Zusatz von Anmut gemildert. Einige Dinge verraten etwas fortgeschrittenen Naturalismus, so dass diese Bilder etwas später entstanden sein müssen, als die Malereien in der Sakramentskapelle. Thode nimmt für sie denselben Künstler an, der in jener Kapelle ausführend thätig war. Mir scheinen auch zu diesen Gemälden, — also zu den drei Bildern,

welche die beiden Wunder des verklärten Franz behandeln, zur Verkündigung an der Schlusswand, zu dem Bilde des Franz neben dem Gerippe (über das Inhaltliche des letzteren siehe Thode S. 513 ff.) und zu dem Brustbilde des Heilands in der Wölbung über der Thür, — Entwürfe von Giotto vorgelegen zu haben, aber der ausführende Künstler war ein anderer als der in der Sakramentskapelle. Auch müssen alle diese Bilder, so wie die Kreuzigung, schon deshalb später entstanden sein, da die darüber befindlichen und jedenfalls früher gemalten acht Bilder aus dem Jugendleben Christi die Wandgemälde Giottos in der Cappella dell' Arena zu Padua zur Voraussetzung haben, wie auch die künstlerischen Gründe auf eine etwas spätere Zeit verweisen.

Nach Vasari soll sich auf dem Bilde mit dem eingestürzten Hause ein Bildnis Giottos befinden, und zwar wird der ganz links im Profil stehende Mann, welcher die



Abb. 145. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Rechter Querschiffarm. Wiedererweckung des Jünglings von Sessa durch den verklärten Franz.

Hand an das Kinn legt, daraufhin angesehen (Titelbild). Der betreffende Kopf ist sicher Porträt, und er wäre in der That würdig das Bildnis Giottos zu sein. Es wird von Giotto berichtet, dass er nicht schön gewesen wäre, und schön ist dieser Kopf mit der nach innen gebogenen Stirn und dem dicken vorgebauten Mund auch nicht. Aber schon die schöne Linie der gebogenen Nase giebt ihm etwas Edles, das tiefliegende Auge ist ernst und nachdenklich, und warmes Wohlwollen leuchtet daraus hervor. Der fleischige Mund drückt Güte und schöne Freude am sinnlichen, irdischen Leben aus. —

Im Anschluss an diese Werke sei auch sogleich die Ausmalung der Cappella della Maddalena in der Unterkirche von Assisi, der dem Querhaus zunächst liegenden Kapelle rechts neben dem Langhaus, erwähnt (Abb. 146). Das Hauptthema ist die Legende der Maria Magdalena, welche mit der Maria Ägyptiaca zusammengeworfen wird. (Siehe genaue Beschreibung bei Thode S. 269 ff.) Der Maler schliesst sich so eng an seinen Meister Giotto an, dass er Figuren und ganze Kompositionen von demselben geradezu entlehnt. Dabei sind die

Kompositionen Giottos auf eine grössere Fläche auseinander gezerrt, ohne dass sie wunderbarerweise dadurch an künstlerischer Bedeutung wesentlich verloren haben, auch sind die

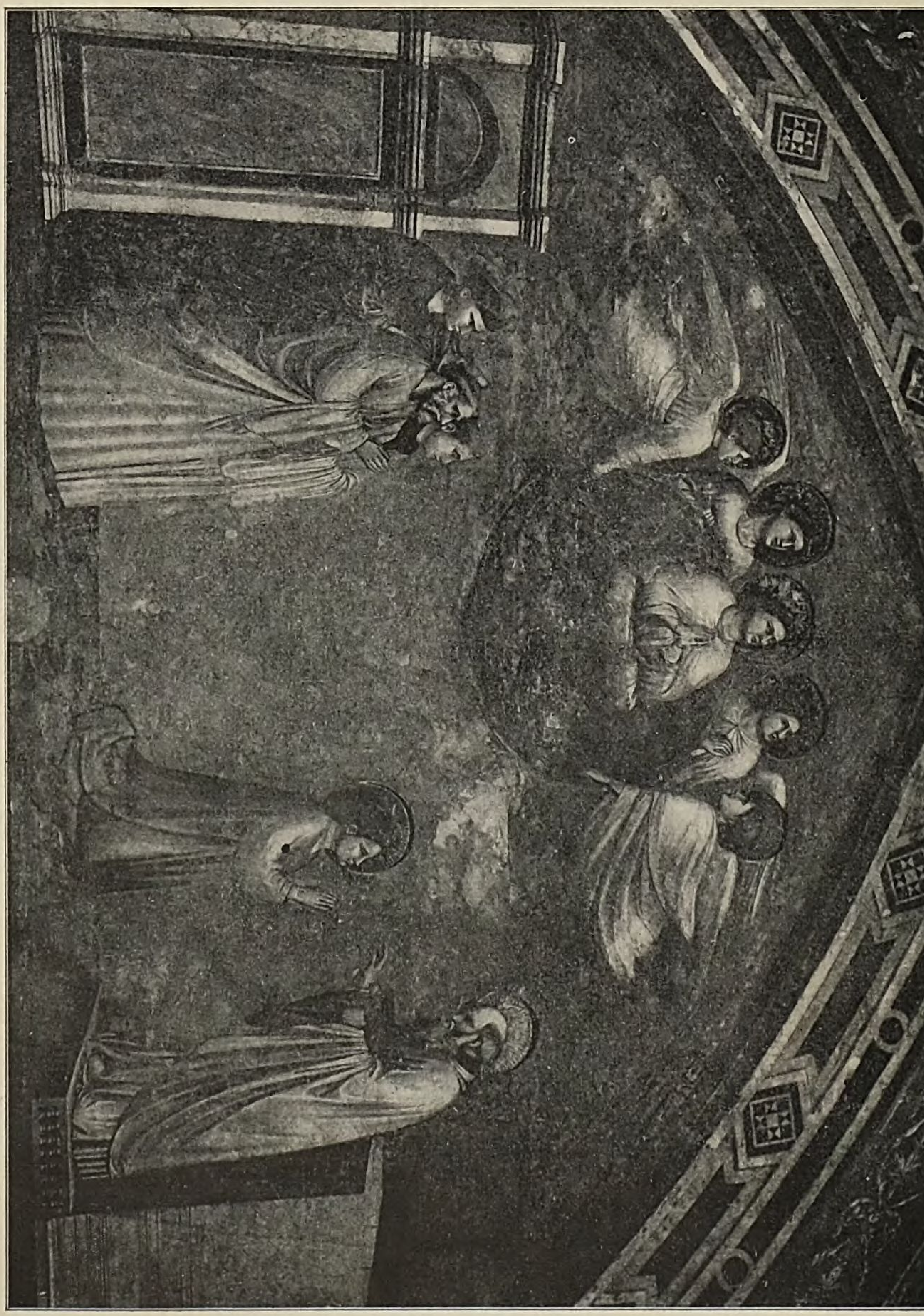


Abb. 146. Assisi. S. Francesco. Unterkirche. Cappella della Maddalena. Communion der heiligen Magdalena.

einzelnen Figuren in den Kopien nicht wesentlich verwässert. Wo freilich dieser Maler selbständig auftritt, wie in den vier Paaren von Einzelfiguren in der Eingangswölbung, da zeigt sich seine ganze Schwäche. Für die Magdalena hat er sich den herrlichen Typus

zum Vorbild genommen, den Giotto für diese Figur in Padua und in der Kapelle des Bargello zu Florenz aufgestellt hat. Die ganze Komposition des Noli me tangere ist von den Bildern in Padua entlehnt, und ebenso die Auferweckung des Lazarus; bei den anderen haben verschiedene Muster Giottos zum Vorbild gedient. Besonders ausgezeichnet sind die Malereien durch ihre kräftige Farbe. —

Es ist dieses nicht das einzige Beispiel, dass Bilder Giottos im einzelnen oder im ganzen von anderen Künstlern wiederholt wurden. Sehr merkwürdig ist dafür die Chorkapelle von S. Francesco zu Pistoja, welche jetzt teilweise von der Tünche befreit ist. Dort ist eine Anzahl der Franzbilder Giottos in der Oberkirche zu Assisi fast getreu wiederholt, wie es scheint, um das Jahr 1343 (vgl. Thode S. 118). In einigen Bildern glaubte Thode die Hand des Lippo Memmi zu erkennen, aber noch ein zweiter Künstler (der grosse Unbekannte Puccio Capanna?) sei dort thätig gewesen. Jedenfalls ist hier in Pistoja den Künstlern der direkte Auftrag geworden, die berühmten Kompositionen Giottos zu wiederholen. Wenn die Zeitangabe 1343 richtig ist, war Giotto schon tot, dagegen dürften die Bilder in der Magdalenenkapelle zu Assisi noch zu seinen Lebzeiten entstanden sein, nach sehr wahrscheinlicher Annahme zwischen 1314 und 1329 (vgl. Thode S. 267). Wir dürfen wohl annehmen, dass auch hier für den Künstler eine direkte Anweisung vorlag, sich an die Kompositionen Giottos zu halten. Der berühmte und vielbeschäftigte Künstler war nicht immer selber zu haben, und da wollte man sich wenigstens möglichst getreue Wiederholungen seiner Werke verschaffen. Auf die gleiche Weise dürfte sich die starke Anlehnung der Bilder aus dem Jugendleben Christi im rechten Querschiff der Unterkirche an Giottos berühmte Gemälde zu Padua erklären. — Über die Namen der ausführenden Künstler aller dieser Bilder im rechten Querschiff, in der Cappella del Sacramento und in der Magdalenenkapelle haben wir nicht den geringsten sicheren Anhalt, und alle dahin zielenden Vorschläge sind leere Vermutungen. — Über das dem Giotto nahestehende gemalte Fenster mit Darstellungen aus dem Leben des heiligen Antonius in der Antoniuskapelle der Unterkirche siehe C. de Mandach: L'invetriata di Sant' Antonio di Padova nella basilica di San Francesco d'Assisi. Archivio storico dell' arte 1897, S. 59 ff. Auch ein Fenster der Magdalenenkapelle der Unterkirche steht Giotto nahe. Vgl. hierüber wie über die gemalten Fenster von S. Francesco überhaupt: Thode, Franz von Assisi, S. 547 ff.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Register.

S. Angelo in Formis.
 Wandgemälde 54. 64. 84. 104. 138. 155. 165.
Arezzo. S. Domenico. Kruzifix 181.
Arezzo. S. Francesco. Kruzifix 181. 182. 188.
Arezzo. Pieve. Kruzifix 172. 188.
Arezzo. Pinakothek. Franzbildnis 191.
 Madonnenbild 185.
 Kruzifix 188.
Assisi. S. Chiara.
 Bildnis d. hl. Clara 193.
 Kruzifixe 168. 181. 210.
 Triptychon 183.
Assisi. Dom. Wandgemälde 194.
Assisi. S. Francesco. Oberkirche.
 Bau 141.
 Chor 146. 213.
 Drachenkampf 159. 213.
 Franzbilder 289. 331.
 Kreuzigung 160. 213.
 Langhausdecke 164. 265. 278.
 Langhauswandbilder 162. 216. 224. 226. 282. 285. 315.
 Querschiffarme 145. 209. 211.
 Sanctuarium 144. 158. 208. 215.
 Vierung 147. 215.
Assisi. S. Francesco. Unterkirche.
 Bau 194.
 Langhausbilder 195.
 Vierung. Allegorien v. Giotto 364.
 Rechtes Querschiff.
 Madonna des Cimabue 216.
 Jugendleben Christi 405.
 Kreuzigung 408.
 Franzwunder 408.
 Verkündigung 409.
 Magdalenenkapelle.
 Wandbilder 411.
 Gemaltes Fenster 413.
 Antoniuskapelle. Gemaltes Fenster 413.
 Sakramentskapelle. Gemälde 383.
Assisi. S. Maria degli Angeli.
 Franzbildnis 190.
 Kruzifix 181.
Assisi. S. Pietro. Wandgemälde 194.
Athos. Kirchen. Typische Anordnung der Malereien 80. 154. 405.
Berlin. Apsismosaik aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna 32.
Berlin. Kgl. Gemäldegalerie. Cimabue 222.
Berlinghieri 171. 180. 182.
Bethlehem. Geburtskirche. Mosaiken 72. 154.
Bologna. S. Francesco. Kruzifix 181.
Bologna. Servi. Madonnenbild des Cimabue 220.
Bonifaz VIII. 387.
Bonn. Kunstkabinet. Cimabue 222.
Burgfelden. Jüngstes Gericht 62.
Camerino, Jacobus de 135.
Capua. Dom. Apsismosaik 117.
 S. Angelo in Formis s. unter A.
Capua Vetere. S. Maria. Apsismosaik 8. 70. 148.
Capua Vetere. S. Prisco. Mosaiken 12. 13. 42. 139.
Castiglione Aretino. S. Francesco.
 Franzbildnis 191.
 Kruzifix 181.
Castiglione Aretino. Capp. del Sacramento.
 Kruzifix 172.
Cavallini, Pietro 246. 319. 327. 405.
Cefalù. Dom. Mosaiken 70. 105. 106. 148. 151.
Chios. Kirche des heiligen Basilius.
 Mosaiken 72.
Cimabue 191. 197. 200. 283. 311. 313.
 Assisi. Oberkirche.
 Apokalypse 211.
 Chor 213.
 Engel 215.
 Evangelisten 215.
 Langhaus 216. 226. 282.
 Michaelbild 213.
 Kreuzigung 213.
 Unterkirche.
 Madonna 216.
 Berlin 222.
 Bologna. Madonna 220.
 Bonn 222.
 Florenz. Akademie 202.
 S. Croce 222.
 S. Maria Novella 217.
 London. Madonna. angebl. 220.
 Paris. Louvre 204.
 Pisa. Dom. Mosaik 220.
 S. Francesco 204.
Cività Castellana. Dom. Vorhalle Mosaik 249.
Conxolus 255. 259.
Coppo di Marcovaldo 198.
Cosmati 309.
 Jacopo 248. 249. 250.
 Cosma I di Jacopo 248.
 Cosma II di Cosma I 250.
 Giovanni di Cosma II 251. 252
Cypern. Mosaiken 25.
Damaskus. Täuferbasilika. Mosaiken 71.
Daphne. Klosterkirche. Kuppelmosaik 71.

Deodatus Orlandi 180. 182. 183.
Ferentillo. S. Pietro. Malereien, Oberwände des Langhauses 50. 272.
Florenz. Akademie. Diptychon mit Kruzifix 180.
Madonna des Cimabue. 202.
Florenz. Badia. Giotto angebl. 287.
Florenz. Baptisterium. Mosaiken.
Kuppel 222.
Tribuna 197.
Florenz. Sammlung Corsi. Madonna 185.
Florenz. S. Croce.
Capp. Bardi. Franzbildnis 193.
Capp. S. Michele. Wandbilder 222.
Capp. Peruzzi. Giotto 212.
Refectorium. Kruzifix 222.
Florenz. Dom. Mosaiklünette 223.
Florenz. S. Maria Novella.
Madonna Rucellai 217.
Capp. degli Spagnuoli 64.
Florenz. S. Miniato. Mosaiken 223.
Florenz. Uffizien. Kruzifixe 171. 172. 180.
Madonnenbild 185.
Fondi. Kirche. Apsismosaik 7. 128.
Gaza Stephanusbasilika. Mosaiken 16. 70. 154.
Gaza. Sergiusbasilika. Mosaiken 70. 154.
S. Gimignano. Pal. del Podestà.
Jagddarstellung 174.
S. Gimignano. Pal. pubblico. Kruzifixe 181.
Madonna 185.
Giotto.
Assisi. Oberkirche.
2 Isaakbilder 285.
28 Franzbilder 289. 331.
(2 Josephbilder 315.)
(8 Bilder aus dem Leben Christi 315.)
Unterkirche.
Vierung. Allegorien 364.
(Rechtes Querschiff. Gemälde 408. 411.)
(Capp. del Sacram. Gemälde 383.)
Rom. Lateran. Loggia 388. 402.
S. Maria in Trastevere.
(Cavallinimosaiken 319.)
Peterskirche. Wandgemälde 328. 387.
Altarwerk 393.
Mutmaassliches Bildnis 411.
Verlorene Werke 405.
Grottaferrata. Mosaik über dem Eingang 54.
Triumphbogenmosaik 59.
Gualdo. Kruzifix 181. 182. 184.
Guido da Siena 182.
Madonna. Pal. Pubblico Siena 184.
Akad. Siena 185.
Pinak. Arezzo 185.
Pal. Pubbl. S. Gimignano 185.
Uffizien 185.
Corsi Florenz 185.
Giunta Pisano 182. 184.
Assisi. S. Francesco. Oberkirche. Querschiff angebl. 209.
S. M. degli Angeli. Franzbild 190.
Kruzifix 181. 184.
Gualdo. Kruzifix 181. 182. 184.
Pisa. Kruzifix 180. 184.
Jerusalem. Heil. Grabkirche. Mosaiken 72.
Jerusalem. Heil. Kreuzkirche. Mosaik 71.
Jerusalem. Omarmoschee. Mosaiken 72.
Kiew. S. Sophia. Kuppelmalereien 71. 72. 76.
Köln. Erzbischöfl. Museum. Kruzifix 181.
Konstantinopel. Eirenekirche. Mosaiken 68.
Konstantinopel. S. Maria ad Blachernas. Mosaiken 15.
Konstantinopel. Neue Kirche der Jungfrau. Mosaiken 70. 71.
Konstantinopel. Sophienkirche. Mosaiken 68. 70.
Livadien. S. Lukas. Mosaiken 71.
London. Nationalgalerie. Margaritone 188.
Cimabue angebl. 220.
Lucca. S. Cerbone. Kruzifix 180.
Lucca. S. Donnino. Kruzifix 180.
Lucca. S. Frediano. Mosaik 194.
Lucca. S. Giuglia. Kruzifix 171.
Lucca. S. Maria de' Servi. Kruzifix 180.
Lucca. S. Michele in foro. Kruzifix 168.
Lucca. Pal. pubblico. Kruzifixe 171. 172. 180.
Mailand. S. Ambrogio. Apsismosaik 119.
Mailand. Ambrosianische Bibliothek. Zeichnung nach Giotto 403.
Mailand. S. Aquilino bei S. Lorenzo. Mosaiken 14. 149.
Mailand. S. Eustorgio. Kruzifix 181.
Manfredino d'Alberto 194.
Mangana. St. Georgskirche. Mosaiken 72.
Margaritone.
Arezzo. S. Franc. Kruzifix 181. 182. 188.
Pinakothek. Kruzifix. angebl. 188.
Franzbildnisse 188. 191.
London. Tafelbilder 188.
Monte S. Savino. Tafelbild 188.
Marmorarii, Römische 282. 308.
Meister der vier Kirchenväter 281. 283. 287. 361.
Montecassino. Hauptkirche. Atrium. Malereien 55.
Monreale. Dom. Mosaiken 70. 94. 99. 104. 148. 151. 156. 272.
Monte S. Savino. Chiesa delle Vertighe. Margaritone 188.
Murano. Dom. Mosaik 70. 148.
Neapel. Basilica Severiana 5.
Neapel. S. Giorgio 137.
Neapel. S. Giovanni maggiore 137.
Neapel. S. Stefania. Apsismosaik 24.
Nepi. S. Elia. Wandmalereien 51. 112. 150. 155. 213. 231.
Nereditzy. Heilandskirche. Wandmalereien 72. 75.
Nicaea. Marienkirche. Mosaik 70.
Nola. Felixbasilika. Apsismosaik 6. 128.
Mittelschiff, Mosaiken 15.
Oderisio da Gubbio. Miniaturen 394.
Palermo. Cappella Palatina. Mosaiken 94. 104. 148. 151. 156. 272. 405.
Palermo. Martorana. Mosaiken 89. 104. 148. 151. 156. 405.
Paris. Louvre. Madonna des Cimabue 204.
Perugia. Pinakothek. Kruzifixe 181. 182. 196.
Tafelbilder 181. 196.

Pescia. Franzbildnis 191.
Pisa. Camposanto. Capp. maggiore. Kruzifixe 172. 178. 180.
Pisa. S. Crestina. Kruzifix 171.
Pisa. Dom. Apsismosaik 220.
Opera. Madonnenbild 174.
Kruzifix 180.
Pisa. S. Francesco. Franzbildnis 191.
Madonna des Cimabue 204.
Pisa. S. Marta. Kruzifix 171. 172.
Pisa. S. Martino. Kruzifix 180.
Pisa. S. Pierino. Kruzifix 178.
Pisa. S. Sepolcro. Kruzifix 171. 172.
Pisa. S. Pietro a Grado bei. Wandgemälde 152. 157. 173.
Pisa. Pinakothek. Katharinabild 193.
Kruzifixe 171. 172.
Tafelbilder 183.
Pisa. S. S. Raniero e Leonardo. Kruzifix 180. 184.
Pistoja. Domkapitel. Kruzifix 180.
Pistoja. S. Francesco. Kruzifix 180.
Wandgemälde. Franzlegende 413.
Pistoja. S. Procolo. Wandgemälde 194.
Ravenna. S. Agata maggiore. Mosaiken 32. 405.
Ravenna. S. Apollinare in Classe. Apsismosaik 30. 128. 153.
Ravenna. S. Apollinare nuovo. Mosaiken 27. 112. 153. 185.
Ravenna. Baptisterium der Orthodoxen. Kuppelmosaiken 25.
Ravenna. Grabkapelle d. Galla Placidia. Mosaiken 25. 42.
Ravenna. S. Giovanni Evangelista. Mosaiken 26.
Ravenna. S. Maria in Cosmedin 25.
Ravenna. S. Maria maggiore. Apsismosaiken 28. 39. 70. 148.
Ravenna. S. Michele in Affricisco. Apsismosaik 32. 153.
Ravenna. S. Stefano. Apsismosaik 29.
Ravenna. S. Vitale. Altarhaus. Mosaiken 32. 153. 250.
Reichenau: St. Georg. Wandgemälde 58. 59. 60.
Rignano flaminio. S. S. Abbondio e Abbondanzio. Tribunenbogen. Wandmalereien 52.
Rom. S. Agata in Suburra. Apsismosaik 13. 139. 149.
Rom. S. Agnese. Apsismosaik 37. 42. 227.
Rom. S. Andrea Catabarbera. Apsismosaik 14. 139.
Rom. S. Cecilia.
Apsis 46.
Tribunenbogen 39. 40. 43. 46. 112. 150.
Wandbild 254.
Rom. S. Clemente. Mosaiken an Apsis u. Tribunenbogen 124. 129. 138. 152. 198. 246.
Unterkirche. Wandgemälde 155. 228. 229. 277. 310.
Ölschränkchen 126.
Rom. Coemeterium d. hl. Priscilla. Mad. 187.
Rom. S. S. Cosma e Damiano. Apsis. Tribunenbogen 19. 58. 130. 137. 150. 153.
Krypta. Madonnenbild 231.
Rom. S. Costanza. Mosaiken 5. 134.
Rom. S. Francesco a Ripa. Bildnis d. Franz v. Assisi 190.
Rom. S. Francesca Romana. Apsismosaik 117. 151.
Rom. S. Giorgio in Velabro 387.
Apsisgemälde 405.
Rom. S. S. Giovanni e Paolo. Wandgemälde 229. 254.
Rom. Lateran.
Baptisterium.
Capp. delle S. S. Rufina e Seconda Mosaik 8. 58. 127. 129. 138.
Bronzethüren 121.
Cappella Sancta Sanctorum 250.
S. Giovanni. Apsismosaik 11. 131. 148. 157. 260.
Mittelschiffmosaiken 49.
Loggia. Wandgemälde v. Giotto 388. 402.
Museum. Wandgemälde 239. 248. 309.
Oratorium S. Giovanni Evang. 250.
Oratorium S. Venanzio 39. 40. 42. 43. 150. 228.
Rom. S. Lorenzo fuori le mura.
Triumphbogenmosaik 35. 39. 40. 150.
Innere Fassadenwand. Gemälde 247. 309.
Grabmal Fieschi. Gemälde 247.
Vorhalle. Gemälde 247.
Rom. S. Marco. Apsismosaik 40. 46.
Rom. S. Maria dei Cappuccini.
Kopie der Navicella 390.
Rom. S. Maria in Cosmedin. Tribunenbogen. Wandmalerei 51. 155.
Pfeilergemälde 254.
Rom. S. Maria sopra Minerva.
Giotto, verlorenes Gemälde 405.
Grabmal d. Guglielmo Durante 251.
Rom. S. Maria Maggiore. Mosaiken.
Apsis 7. 8. 11. 127. 131. 136. 148. 152. 157. 260. 268. 276.
Triumphbogen 17. 113. 153. 186.
Mittelschiff 15. 153.
Grabmal Gonsalvo 251.
Fassade 264.
Rom. S. Maria della Navicella. Apsis 38. 40. 43. 155.
Rom. S. Maria nuova am Forum. Apsismosaik 117. 151.
Rom. S. Maria in Trastevere. Mosaiken.
Apsiswölbung 49. 114. 123. 148. 151. 245.
Untere Zone der Apsis 319.
Fassade 246.
Rom. S. Martino ai Monti.
Apsismosaik 49.
Wandmalereien 228.
Rom. S. S. Nereo ed Achilleo. Mosaiken.
Tribunenbogen 38. 44. 46. 155.
Rom. S. Niccolò in carcere. Malereien 239.

Rom. S. Paolo fuori le mura.
Apsismosaik 120. 129. 205. 246.
Triumphbogenmosaik. 17. 40. 153.
Oberwände d. Langhauses. Malereien 112.
Capp. del Martirologio. Wandbilder 112. 123. 157. 245.
Kloster. Bibel 231.
Rom. Petersbasilika.
Apsis. Mosaik 4. 58. 122. 149.
Gemälde. Leben Christi 328.
Triumphbogen. Mosaik 16.
Mittelschiff. Oberwände. Gemälde 49.
Wandgemälde v. Giotto 387.
Altarwerk Giottos 393.
Navicellamosaik 389.
Verlorenes Bild Giottos auf Leinwand 405.
Grabmal Bonifaz VIII. 263.
Oratorium v. S. Croce. Mosaiken 44.
Oratorium der Maria 37. 39. 40. 43. 50. 150. 227.
Archiv. Miniaturen von Oderisio 394.
Rom. S. Pietro in vincoli. Mosaik 38. 227.
Rom. S. Prassede. Apsis u. Tribunenbogen. Mosaik 46. 150. 155.
Rom. S. Prassede. Capp. S. Zeno. Mosaiken 42. 51. 155. 229. 250.
Rom. S. Pudenziana. Apsismosaik 10. 58. 128. 139. 149.
Kloster. Oratorium. Deckenmalerei 239.
Rom. Quattro Coronati. Oratorium d. h. Sylvester. Wandgemälde 252.
Rom. S. Sabina.
Tribunenbogenmosaik 17. 150.
Grabplatte des Munio aus Zamora 252.
Rom. S. Stefano rotondo. Apsismosaik 40. 128.
Rom. S. Susanna inter duas Lauros. Apsismosaik 44.
Rom. S. Teodoro. Apsismosaik 40. 150.
Rom. S. Tomaso in formis. Mosaik 248.
Rom. S. Urbano alla Caffarella. Wandgemälde 53. 112. 150. 155. 228. 232.
Rom. Vatikan. Museo cristiano. Bildnis d. Franz v. Assisi 191.
Rom. S. S. Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane. Malereien 239.
Rusuti, Filippo 264. 268.
Salonichi. St. Georg. Mosaiken 66. 70.
Salonichi. Sophienkirche. Kuppelmosaik 67. 70. 150.
Sarzana. Kruzifix 171.
Sessa. S. Maria della Libera. Apsismalerei 59. 148. 156.
Siena. Akademie. Relieftafel 183.
Madonnenbild 185.
Bildnis d. Franz v. Assisi 191.
Siena. S. Bartolommeo. Wandlünette 194.
Siena. S. Caterina. Kruzifix 171.
Siena. S. Domenico. Madonna v. Guido 184.
Siena. S. Maria de' Servi. Madonnenbild 198.
Siena. Pal. del Governo. Archiv. Buchdeckel 183.
Siena. Pal. pubblico. Madonna des Guido 184.
Sinai. Kirche der Verklärung beim Katharinenkloster. Mosaiken 30. 68.
Spoleto. Dom. Kruzifix 170. 181.
Spoleto. Dom. Mosaik 246.
Stara am Ladogasee. St. Georgskirche. Wandmalereien 75.
Stefaneschi, Bertoldo 327.
Giovanni Gaetano 327. 328. 386. 389. 405.
Subiaco. S. Scholastica. Wandgemälde 260.
Subiaco. Sacro Speco. Bildnis d. Franz v. Assisi 188. 255.
Unterkirche. Wandmalereien 254. 309.
Tafi, Andrea 222.
Torcello. Dom. Apsismosaik 70. 148.
Jüngstes Gericht 64. 84. 177.
Torriti, Jacopo 131. 260. 263. 268. 283. 308. 313. 361.
Toscanella. S. Maria. Wandgemälde 131. 309.
Toscanella. S. Pietro. Wandgemälde 129. 152. 157. 158.
Trier. Stadtbibliothek. Apokalypse 211.
Venedig. S. Marco. Mosaiken 84. 104. 126. 151. 157. 165. 177. 272. 405.
Vercelli. S. Eusebio. Apsismosaik 14.
San Vittore. S. Niccolò. Wandgemälde 59.

Druck von August Pries in Leipzig.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Zimmermann, Max Georg,

Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter

Bd.: 1

1899

4 Art. 110 w-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb12020694-3